



MALEREMAILS

des 16. und 17. Jahrhunderts

aus Limoges

Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig
Maleremails des 16. und 17. Jahrhunderts aus Limoges

Die wissenschaftlichen Arbeiten zu diesem Katalog wurden im Rahmen des Programmes „Kultur und Wissenschaft“
gefördert durch die

STIFTUNG NIEDERSACHSEN

Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig
Kunstmuseum des Landes Niedersachsen

Irmgard Müsch

Maleremails des 16. und 17. Jahrhunderts aus Limoges

Mit Beiträgen von
Heike Bronk, Stefan Röhrs und Erika Speel

Braunschweig 2002

Sammlungskataloge des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig, hg. v. Jochen Luckhardt (ab Bd. II)

- Band I Johanna Lessmann, Italienische Majolika, 1979
- Band II Gunter Rudolf Diesinger, Ostasiatische Lackarbeiten, 1990
- Band III Christian von Heusinger, Die Handzeichnungssammlung
Textband 1997
Tafelband I, 1992
- Band IV Ursel Berger · Volker Krahn, Bronzen der Renaissance und des Barock, 1994
- Band V Leonie von Wilckens, Die mittelalterlichen Textilien, 1994
- Band VI Rudolf-Alexander Schütte, Die Kostbarkeiten der Renaissance und des Barock, 1997
- Band VII Wolfgang Leschhorn, Katalog der griechischen Münzen, 1998
(Sylloge Nummorum Graecorum Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig)
- Band VIII Regine Nahrwold, Künstler sehen sich selbst – Graphische Selbstbildnisse des 20. Jahrhunderts, 2000
- Band IX Johanna Lessmann · Susanne König-Lein, Wachsarbeiten des 16. bis 20. Jahrhunderts, 2002
- Band X Eva Ströber, Ostasiatika im Herzog Anton Ulrich-Museum, 2002, herausgegeben von Regine Marth
- Band XI Irmgard Müsch, Maleremails des 16. und 17. Jahrhunderts aus Limoges, 2002

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar

ISBN 3-922279-57-0

Umschlagbild: Pierre Courteys, Kleopatra (Kat. Nr. 105)

Redaktion: Irmgard Müsch, Alfred Walz, Michael Wenzel

Fotografien: Michael Lindner sowie Bernd-Peter Keiser, Jutta Streitfellner, Joachim Thies

Umschlaggestaltung: agentur spezial, Braunschweig

Herstellung: Buch- und Offsetdruckerei H. Heenemann GmbH & Co, Berlin

© Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 2002

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
Danksagung	8
Irmgard Müsch Die Geschichte der Sammlung	11
Erika Speel Limoges School Enamels: the processes and their technical aspects	27
Heike Bronk und Stefan Röhrs Die Materialzusammensetzung der Glasflüsse im Limousiner Maleremail	38
Farbtafeln	51
Katalog	93
Das 16. Jahrhundert	94
Polychrome Maleremails aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts	94
Grisaillen des 16. Jahrhunderts	122
Léonard Limosin	140
Jean Miette	155
Pierre Reymond	164
Pierre Courteys	201
Jean Court dit Vigier	220
Monogrammist I.C.	223
Die Zeit um 1600	235
Martial Reymond	235
Jean Reymond	237
Susanne Court	239
Jean Limosin I und II Limosin	241
Anonyme	246
Das 17. Jahrhundert	263
Jacques I und Jacques II Laudin	263
Hélie Poncet	291
Nacharbeiten aus dem 19. Jahrhundert	293
Verschollene Objekte	295
Tabelle zu den Materialanalysen (μ -RFA / ESMA)	298
Glossar	306
Das Inventar H 32	307
Literaturverzeichnis	314
Fotonachweis	325
Konkordanz	326
Register	329

In den Kirchenschätzen des Mittelalters in Europa finden sich überall Zeugnisse der Emailkunst aus Limoges, die von ihrer generellen Verbreitung zeugen. Hingegen lassen sich vom Limousiner Maleremail des 16. und 17. Jahrhunderts außerhalb Frankreichs nur eher sporadisch Objekte in Museen nachweisen. Daher überrascht es die Besucher des Herzog Anton Ulrich-Museums sehr, in einem Raum seines 2. Obergeschosses ein außergewöhnliches Ensemble anzutreffen. Umgeben von Vitrinen, in denen etwa 200 Maleremails bewahrt werden, hängt im Zentrum das ganzfigurige Porträt des in der Tracht eines persischen Provinzgouverneurs auftretenden Jean-Baptiste Tavernier. Die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Gemälde und Objekten führt sogleich zur Geschichte der Sammlung, die nicht minder interessant erscheint als die bildmäßige Qualität von Emailtafeln und deren kostbare Materialwirkung, die auf einer ausgefeilten Technik beruht.

Der Eindruck, den die Emailsammlung beim Betrachter hinterlässt, ließ schon immer daran denken, sie für eines der nächsten Projekte zur Bestandsbearbeitung im Herzog Anton Ulrich-Museum vorzusehen. Es fehlten zunächst organisatorische Voraussetzungen, finanzielle Mittel und der direkte Anstoß. Drei Glücksfälle halfen die Probleme zu überwinden. Das Institut für Anorganische Chemie der Technischen Universität Berlin unter Leitung von Prof. Dr. Jörn Müller hatte mit Unterstützung des Bundesministeriums für Bildung und Forschung ein Projekt in Gang gesetzt, das der zerstörungsfreien technologischen Untersuchung von Emails gewidmet ist. So kam das Museum – dankenswerterweise von Dr. Susanne Netzer, Kunstgewerbemuseum, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin, vermittelt – in Kontakt mit Dr. Heike Bronk, Dipl. Chem. Stefan Röhrs und Erika Speel, die Untersuchungen an Werken im Herzog Anton Ulrich-Museum vornehmen wollten. Ergebnisse ihrer fruchtbaren Tätigkeit sind in den vorliegenden Band eingeflossen.

Es lag nahe, aus kunsthistorischer Sicht diese Arbeit zu begleiten und den längst fälligen Bestandskatalog zu beginnen. Hier war es ein Glücksfall, dass die Stiftung Niedersachsen zum ersten Mal 1999 das Programm „Kultur und Wissenschaft“ für die Forschung an niedersächsischen Museen ausgeschrieben hatte. Das Herzog Anton Ulrich-Museum gewann den Preis in diesem Jahr mit dem Email-Projekt, dessen interdisziplinäre Ausrichtung und internationale Wirkung von Gutachtern und Stiftung besonders gewürdigt wurden. Ich danke der Stiftung Niedersachsen, dem Verwaltungsrat unter Leitung des damaligen Präsidenten, Dr. Ernst Albrecht, dem Senat und dem Generalsekretär, Dr. Dominik von König, sehr herzlich für diese Auszeichnung, die uns wiederum ermöglicht hat, Kernaufgaben des Museumsbetriebes wahrzunehmen.

Der dritte Glücksfall bestand darin, in Dr. Irmgard Müsch die geeignete Bearbeiterin zu finden. Sie hatte sich durch das Inventarisieren von Gegenständen des Kunsthandwerkes und durch ein wissenschaftliches Volontariat im Herzog Anton Ulrich-Museum bereits ausgewiesen. Ihre außerordentliche Leistung bestand darin, eine Bearbeitung dieses vielfältigen Sammlungskomplexes in nur zwei Jahren bis zur Druckreife durchzuführen und dabei das höchstmögliche wissenschaftliche Niveau einzuhalten, was ihr durch enge Zusammenarbeit mit den Naturwissenschaftlern und Kontaktaufnahmen mit Fachwissenschaftlern aus aller Welt, Besuchen in den internationalen Sammlungen und durch ein wissenschaftliches Symposium über Maleremails, an dem Kollegen aus den USA und Europa teilnahmen, eindrucksvoll gelang. Ihr gilt der besondere Dank!

Jochen Luckhardt

Danksagung

Der vorliegende Katalog diskutiert etwa 200 Maleremails des 16. und 17. Jahrhunderts aus Limoges. Diese bedeutende Sammlung bildet ein eigenes umfangreiches Forschungsfeld – aus diesem Grunde wurden weder Emailarbeiten des Mittelalters noch solche des 18. Jahrhunderts aufgenommen. Der vielfach beklagte Mangel an schriftlichen Dokumenten, mit denen beispielsweise offene Fragen nach der Werkstattorganisation oder nach den namentlich bekannten Emailleuren, denen bislang keine Stücke zugewiesen werden können, Antwort fänden, kann auch in dem vorliegenden Katalog nicht behoben werden. Vielmehr erfolgt eine kritische Überprüfung des Systems an Zuschreibungen, das seit dem 19. Jahrhundert – unter Einbeziehung vieler Fälschungen – entwickelt wurde. Dies geschieht auf der Basis eines eingehenden Studiums der Originale und mit der Prämisse, dass sich hinter den bekannten Namen, Signaturen und Monogrammen weniger einzelne Künstlerpersönlichkeiten als ganze Werkstätten verbergen.

Kenner der Materie wissen um die Fallstricke dieses Forschungsgebietes. Ohne die Unterstützung vieler Personen wäre die Abfassung des Buches nicht möglich gewesen. Zunächst möchte ich dem Direktor des Herzog Anton Ulrich-Museums Jochen Luckhardt danken, der dieses Projekt initiiert und seinen Fortgang mit stetiger Anteilnahme verfolgt hat. Die Stiftung Niedersachsen ermöglichte es mir, mich über den Zeitraum von zwei Jahren ausschließlich den Maleremails zu widmen. Hierfür danke ich besonders ihrem Generalsekretär Dominik Freiherr von König. Susanne Netzer, im Kunstgewerbemuseum Berlin unter anderem für die Maleremails zuständig, begutachtete das Projekt nicht nur positiv, sondern gewährte mir in ungewöhnlich offener Weise Einblick in ihre Unterlagen und schärfte in zahlreichen Diskussionen meine Wahrnehmung der Materie, wofür ich ihr herzlich danke.

Seit einigen Jahren arbeiten Kunsthistoriker mit Naturwissenschaftlern und auf dem Gebiet der Emailtechnologie forschenden Spezialisten zusammen. Neben die stilkritische Bearbeitung der Maleremails ist die Analyse ihrer chemischen Zusammensetzung und die Untersuchung der Herstellungstechniken getreten. Die Bestände des Herzog Anton Ulrich-Museums bilden, da bereits im 18. Jahrhundert nachgewiesen und somit jeglicher Fälschung unverdächtig, einen wichtigen Referenzpunkt für weiter-

gehende Forschungen. So war es eine besonders glückliche Fügung, dass am Institut für Anorganische Chemie der Technischen Universität Berlin ein Forschungsprojekt seinen Anfang nahm, zu dem auch die Entwicklung eines neuen, portablen Gerätes zur Röntgenfluoreszenzanalyse gehörte. Dieses Projekt wurde von den Chemikern Heike Bronk (München) und Stefan Röhrs (Berlin) sowie der Emailleurin und Historikerin Erika Speel getragen. Sie untersuchten etwa 60 Objekte des Herzog Anton Ulrich-Museums in Hinblick auf ihre chemische Zusammensetzung und die angewendeten Herstellungsverfahren. Die Kooperation fand ihren Niederschlag in einem im April 2002 im Herzog Anton Ulrich-Museum veranstalteten Symposium sowie in zwei Aufsätzen, die den vorliegenden Band wesentlich bereichern. Ich danke Heike Bronk, Erika Speel und Stefan Röhrs sehr für diese Fachgrenzen überschreitende, äußerst produktive und angenehme Zusammenarbeit.

Von den Kollegen im Haus möchte ich vor allem dem zuständigen Kustos Alfred Walz danken, der sämtliche Texte las und einer konstruktiven Kritik unterzog. Besonders in Fragen der Sammlungsgeschichte profitierte ich vielfach von seinem Wissen und von seiner Materialsammlung, aus der er mir großzügig und kollegial immer wieder Abschriften bislang unveröffentlichter Dokumente zugänglich machte. Wesentliche Impulse zur Sammlungsgeschichte gaben auch Oliver Matuschek und Johanna Lessmann (Hamburg). Letztere stellte mir ihre Unterlagen zu Jean-Baptiste Tavernier zur Verfügung.

Sehr bereichernd war die Zusammenarbeit mit der Restauratorin Ursula Gerloff, die nicht nur mit großer Beständigkeit die Objekte sicherte und restaurierte, sondern auch mit zahlreichen Beobachtungen zu deren wissenschaftlichen Erschließung beitrug. Meiner Kollegin Mila Horký gelang es, einige zuvor unbekannte graphische Vorlagen zu identifizieren. Wie auch Susanne König-Lein und Andreas Vetter unterzog sie sich der Mühe der Schlusskorrekturen, wofür ich allen drei danke. Dies gilt ebenfalls für Michael Wenzel, der sich nach seinem Arbeitsbeginn im Juni 2002 in kürzester Zeit mit der Materie vertraut machte und tief in die Niederungen der Redaktionsarbeit einstieg. Viele weitere Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter aus dem Museum trugen zum Gelingen des Projektes bei, wofür ich herzlich danke.

Zahlreiche Kolleginnen und Kollegen im In- und Ausland gewährten mir Zugang zu ihren Sammlungen und stellten Informationen zur Verfügung. Den folgenden Personen möchte ich deshalb besonders danken:

Rachel Akpabio, Waddesdon Manor; Fabienne Audebrand, Orléans; Sophie Baratte, Paris; Françoise Barbe, Paris; Béatrice Beillard, Viroflay; Isabelle Biron, Paris; Guy Blazy, Lyon; Monique Blanc, Paris; Eric Blanchegorge, Compiègne; Barbara Drake Boehm, New York; Ulrike Boskamp, Berlin/Paris; Christian Briend, Lyon; Nils Büttner, Dortmund; Vera-Marie von Claer, Hamburg; Thierry Crepin-Leblond, Blois; Judith Crouch, London; Bernard Descheemaeker, Antwerpen; Alain Dionnet, Limoges; Terry Drayman-Weisser, Baltimore; Maria Franzon, Stockholm; Volker Harms-Ziegler, Frankfurt/Main; Bernhard Heitmann, Hamburg; Suzanne Higgott, London; Thomas Igrzycki, Warschau; Laurence B.

Kanter, New York; Günther Kroll, Frankfurt/Main; Nicolas Kugel, Paris; Edgar Lein, Braunschweig; Hans Georg Majer, München; Véronique Notin, Limoges; Julia Poole, Cambridge; Barbara Roberts, New York; Reiner Richter, Dresden; Ralf Schürer, Nürnberg; Joaneath Spicer, Baltimore; Joachim Strupp, London; Hugh Tait, London; Dora Thornton, London; Clare Vincent, New York; Ulrike Weinhold, Dresden; Timothy Wilson, Oxford; Theresa Witting, Innsbruck; Reiner Zietz, London; Heidrun Zinnkann, Frankfurt/Main

Zum Abschluss möchte ich Wiebke Ratzeburg danken, die – wie immer – den nötigen intellektuellen und emotionalen Rückhalt bot.

Irmgard Müsch

The first of the two main sections of the book is devoted to a discussion of the various ways in which the concept of 'the good' has been understood in the history of philosophy. It begins with a brief survey of the ancient Greek philosophers, from Plato to Aristotle, and then moves on to the medieval and modern periods. The second section is devoted to a discussion of the various ways in which the concept of 'the good' has been understood in the history of philosophy. It begins with a brief survey of the ancient Greek philosophers, from Plato to Aristotle, and then moves on to the medieval and modern periods.

However, it is not until the third section that the author begins to develop his own theory of the good. He begins by discussing the various ways in which the concept of 'the good' has been understood in the history of philosophy. He then moves on to discuss the various ways in which the concept of 'the good' has been understood in the history of philosophy. He then moves on to discuss the various ways in which the concept of 'the good' has been understood in the history of philosophy.

In the final section of the book, the author discusses the various ways in which the concept of 'the good' has been understood in the history of philosophy. He begins by discussing the various ways in which the concept of 'the good' has been understood in the history of philosophy. He then moves on to discuss the various ways in which the concept of 'the good' has been understood in the history of philosophy.

The second of the two main sections of the book is devoted to a discussion of the various ways in which the concept of 'the good' has been understood in the history of philosophy. It begins with a brief survey of the ancient Greek philosophers, from Plato to Aristotle, and then moves on to the medieval and modern periods. The second section is devoted to a discussion of the various ways in which the concept of 'the good' has been understood in the history of philosophy. It begins with a brief survey of the ancient Greek philosophers, from Plato to Aristotle, and then moves on to the medieval and modern periods.

However, it is not until the third section that the author begins to develop his own theory of the good. He begins by discussing the various ways in which the concept of 'the good' has been understood in the history of philosophy. He then moves on to discuss the various ways in which the concept of 'the good' has been understood in the history of philosophy. He then moves on to discuss the various ways in which the concept of 'the good' has been understood in the history of philosophy.

In the final section of the book, the author discusses the various ways in which the concept of 'the good' has been understood in the history of philosophy. He begins by discussing the various ways in which the concept of 'the good' has been understood in the history of philosophy. He then moves on to discuss the various ways in which the concept of 'the good' has been understood in the history of philosophy.

Die Geschichte der Sammlung

Einleitung

Gegenstand des vorliegenden Kataloges ist die umfangreiche Sammlung der Maleremails aus Limoges, die seit etwa 1700 im Besitz des Herzog Anton Ulrich-Museums ist. Die im 16. und 17. Jahrhundert entstandenen Emailarbeiten werden als Maleremails bezeichnet, da es den Limousiner Emailleuren gelang, in einem komplizierten Herstellungsverfahren szenische Darstellungen umzusetzen, die in ihrer Farbigkeit und ihrer bildlichen Komplexität der Tafelmalerei nahe stehen. Unter dem Begriff Email, der erst im 17. Jahrhundert in den deutschen Sprachgebrauch einging und die zuvor übliche Bezeichnung Smalte allmählich ersetzte, versteht man eine auf Metallgrund aufgeschmolzene Glasmasse. Die Zusammensetzung des Glasflusses besteht im Wesentlichen aus Quarzsand, einem Flußmittel wie Soda oder Pottasche sowie Metalloxiden, die färbende Eigenschaften haben.¹ Die seit der Antike bekannte Technik erlebte während des Mittelalters im Gruben- und Zellschmelz eine besondere Blütezeit. Während bei diesen Verfahren nur sehr begrenzte Kompartimente mit Glasfluss ausgefüllt werden konnten, entwickelten Vertreter der burgundischen Hofkunst Mitte des 14. Jahrhunderts eine Technik, mit der aus Silber oder Gold bestehende dreidimensionale Formen mit Email überzogen wurden (*email en ronde-bosse*).² In den folgenden Jahrzehnten wurde das neue Verfahren auf größere Flächen angewendet. Es entstanden emaillierte Gefäße und Tafeln, deren Oberflächen mit transluzidem Blau, Grün oder Violett überzogen waren. Auf diesem Fond, durch den das Trägermetall Gold oder Silber schimmert, wurde die Darstellung mit opakem Weiß angelegt und mit üppigem Goldauftrag verziert. Von diesen frühen Maleremails gingen vermutlich entscheidende Impulse auf die Emailproduktion in Limoges aus.

Limoges hatte sich bereits im 12. und 13. Jahrhundert als ein Zentrum der mittelalterlichen Emailproduktion hervorgetan, was durch die Lage der Stadt an Handelsstraßen und Pilgerwegen begünstigt worden war.³ Aus noch nicht gänzlich erforschten Gründen – dabei mögen kriegerisches Geschehen, aber auch ein Geschmackswandel eine Rolle gespielt haben – verlor die Stadt im Verlauf des 14. Jahrhunderts ihre wirtschaftliche und künstlerische Bedeutung. Dennoch kann davon ausgegangen werden, dass in den Goldschmiedewerkstätten Fertigkeiten und Kenntnisse der Emailherstellung überliefert wurden. Auf dieser Basis konnten Emailleure in Limoges, als die Stadt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts einen neuerlichen Aufschwung erlebte, Anregungen der burgundischen Hofkunst aufnehmen und weiterentwickeln.

Als Trägermaterial verwendeten die Emailleure in Limoges im Unterschied zu den prachtvollen Arbeiten der Hofkunst nicht mehr Edelmetalle, sondern sie setzten Kupfer ein.⁴ Das Metall trug nicht zur ästhetischen Wirkung bei, sondern diente lediglich als ein Bildträger, der flächen-

deckend mit Glasfluss überzogen wurde. Die Wirkung der Maleremails aus Limoges konzentrierte sich auf die nuancierte und leuchtende Farbigkeit der Objekte, die in mehreren Brennvorgängen gestaltet wurden. Im Unterschied zu den burgundischen oder auch den venezianischen Emails des 15. Jahrhunderts beschränkte sich die Ausführung figurativer Elemente nicht auf opak-weißes Email. Vielmehr setzte sich die Darstellung aus verschiedenfarbigen Farbfeldern zusammen, die nicht durch Zellen oder Gruben begrenzt wurden. Mit einer wesentlich erweiterten Farbpalette konnten so komplexe Bilder gestaltet werden, die wie Tafelmalerei wirken.

Die nach druckgraphischen Vorlagen gearbeiteten Emailbilder entstanden zunächst für den sakralen Gebrauch. Dementsprechend zeigen sie hauptsächlich Andachtsbilder und Szenen aus dem Leben Christi. Um 1530 entstanden erstmals auch Maleremails, die profane – vor allem mythologische – Themen verarbeiteten. Etwa zeitgleich vollzog sich der Übergang zu Grisaille-Arbeiten, deren Darstellungen sich aus fein nuancierten Weiß-, Schwarz- und Graustufungen zusammensetzten. Diese Gestaltungsweise dominierte bis um 1560/80, als sich erneut das polychrome Maleremail durchsetzte. Mit dem Übergang zur Grisaille begannen sich auch Formgebung und Funktion der Objekte zu verändern. Das Andachtsbild für den sakralen Kontext wurde ersetzt durch Gefäße für den höfischen Tafelschmuck sowie Bildnisse von Adligen und Klerikern. Neben Bildtafeln entstand Prunkgeschirr – Schalen, Kannen und andere Gefäße –, mit dem Schaubuffets und Festtafeln bestückt wurden.⁵ Ein herausragendes Beispiel hierfür ist ein Tischbrunnen, der die stattliche Höhe von knapp 50 Zentimetern aufweist (Abb. 1).⁶ Léonard Limosin fertigte das signierte und 1552 datierte Objekt für den französischen König Henri II., dessen Monogramm es ebenso trägt wie die Initialen seiner Mätresse Diane de Poitiers. Die Gestaltung des einmaligen Stückes führt in ästhetisch ansprechender Form Grisaille und polychromes Email sowie umfangreiche Goldmalereien zusammen.

Auffallend häufig wurden Gefäße, die – wenn auch nur in der Funktion von Schauobjekten – als Tafelgeschirre dienten, mit thematisch entsprechenden Geschichten illustriert. Zu nennen sind zum Beispiel Darstellungen der Mannalese, des Quellwunders, der Gastmähler von Belschazzar bzw. von Dido und Aeneas. Andere Objekte zeigen Szenen aus der Mythologie, die zur Unterhaltung anregen, beispielsweise das *Urteil des Paris* oder Szenen aus den *Metamorphosen* des Ovid. Hatten für die religiösen Darstellungen überwiegend deutsche und niederländische Druckgraphiken als Bildvorlagen gedient, so ging mit dem Themen- und Funktionswandel auch ein Wechsel zu italienischen und französischen Graphiken einher. Außer zum Tischschmuck diente Maleremails auch zur Raumausstattung. Beispielsweise waren in die Wandvertäfelung eines Studierzimmers von Caterina de' Medici, der Gemahlin des Königs Henri II., 39 kleine, ovale Maleremails aus Limoges eingelassen.⁷ Des Weiteren wurden Emailtafeln in Möbel integriert, wie ein Kabinettschrank des 17. Jahrhunderts zeigt (Abb. 2).⁸ Auf der Schauseite des Schrankes sind die Bildnisse der zwölf Caesaren nach Sueton, gefertigt in der Laudin-Werkstatt, zu sehen. Ein sinkenden Interesse am Maleremail suchten Emailleure um 1600 mit einer Erweite-



Abb. 1 Léonard Limosin, Ein mit vergoldetem Silber montierter, emaillierter Tischbrunnen aus Limoges (Waddesdon Manor, Rothschild Collection – The National Trust)

zung des Funktionsspektrums zu begegnen: Es entstanden emaillierte Spiegelrückseiten, Tintenfüßer und Uhrengehäuse.⁹

Der umfangreiche Bestand des Herzog Anton Ulrich-Museums geht in wesentlichen Teilen auf die Sammeltätigkeit von Herzog Anton Ulrich zurück und umschließt das gesamte Spektrum des Maleremails aus Limoges. Der relativ kleinen Zahl der um 1530 entstandenen Objekte stehen zahlreiche Stücke aus dem fortgeschrittenen 16. und im 17. Jahrhundert gegenüber. Von den 200 Maleremails des Museums sind etwa ein Viertel dem Tafelgeschirr zu zurechnen.¹⁰ Auffallend ist die Präsenz von sehr vielen kleinformatigen Bildtafeln im Vergleich zu etwa zeitgleich angelegten Sammlungen, beispielsweise der von August dem Starken, die vor allem große Gefäße umfasst. Anton Ulrichs Sammlung besteht dagegen nicht ausschließlich aus hochrangigen Einzelstücken, was für einen Ankauf als Konvolut spricht. Spätestens mit dem Eintritt in die herzogliche Sammlung um 1700 wurden die Maleremails aus ihrer ursprünglichen Funktion gelöst und in eine museale Präsentation eingefügt. Der frühe Nachweis der Sammlung und ihre kontinuierliche Dokumentation seit dem frühen 18. Jahrhundert machen – im Vergleich zu den erst nach

1800 angelegten Sammlungen anderer Museen – die besondere Bedeutung des Bestandes aus.

Der Erwerb der Sammlung durch Herzog Anton Ulrich

Die ersten Hinweise auf ein Interesse der Herzöge von Braunschweig-Wolfenbüttel an Maleremails aus Limoges liefert der Briefwechsel zwischen Herzog August d. J. und Philipp Hainhofer. Dieser Augsburger Kunsthändler diente dem vor allem als Buchsammler berühmten Vater von Anton Ulrich als kenntnisreicher und umtriebiger Lieferant von Büchern, Luxus- und Gebrauchsgegenständen.¹¹ In den Lieferungen, die Hainhofer nach Wolfenbüttel schickte, befanden sich auch einige Maleremails. Beispielsweise nennt das Begleitschreiben zu einer Sendung von 1639 unter zahlreichen weiteren Objekten „[...] I. geschmelzte Limosiner schaaln.“¹² 1647 geht eine „S:ta Catharina auf küpfer geschmelzt, Limosiner arbat“¹³ an den Herzog.

Hainhofer handelte aber nicht nur mit Einzelstücken aus Email, sondern er stattete mehrere Kunstschränke mit Maleremails aus. Die von ihm entwickelte Form des Augsburger Kabinettschranks barg in zahlreichen Schubladen und Fächern Kostbarkeiten aus Kunst und Natur. Berühmte Beispiele sind der so genannte Pommersche Kunstschrank, dessen Inhalt heute in Berlin aufbewahrt wird,¹⁴ sowie der in Uppsala befindliche Gustav-Adolf-Schrank. Ein weiterer Kunstschrank, dessen Verbleib unbekannt ist, war nach der Beschreibung Hainhofers „[...] mit acht, in Franckreich zue Limoge auf kupfer geschmelzten figuren [...]“¹⁵ verziert. An August d. J. sandte Hainhofer 1631 einen kleinen, mit Emailarbeiten geschmückten Kunstschrank.¹⁶ Einen weiteren, 1647 von Hainhofer erworbenen Kunstschrank setzte August d. J. als diplomatisches Geschenk ein. In der Beschreibung, die der Kunsthändler kurz vor seinem Tod von diesem Möbelstück verfertigte, werden auch Emails erwähnt: „In der mitte darzwischen sehr schön geschmelzt Tarquinius vnd Lucretia, Mars vnd Venus [...]“¹⁷ Der Schrank, der sich heute in Wien befindet, weist auf seiner Schau-seite tatsächlich zwei achteckige Tafeln aus Maleremail auf.¹⁸ Demnach verwendete Hainhofer mehrfach Maleremails zur Ausstattung der von ihm vertriebenen Kunstschränke. Die für die Handelsgeschichte der Emailarbeiten höchst interessante Frage, auf welchen Wegen Hainhofer die Maleremails bezog, lässt sich noch nicht beantworten.

Der eigentliche Schwerpunkt der Sammeltätigkeit Augusts d.J. lag bei Büchern, Uhren und wissenschaftlichen Instrumenten. Erst bei seinem Sohn Anton Ulrich rückten Gemälde und Kunsthandwerk in das Zentrum der Aufmerksamkeit. Eine Kavalierstour führte Anton Ulrich, der 1667 Statthalter seines Bruders und 1704 alleiniger Herrscher wurde, in den Jahren 1655/56 nach Paris.¹⁹ Die Kunstliebe und Prachtentfaltung am französischen Hof war eine Erfahrung, die den Lebensstil des jungen Herzogs prägte.²⁰ Auf dieser und weiteren Reisen kaufte Anton Ulrich zahlreiche Kunstgegenstände und setzte seine Sammeltätigkeit mit Hilfe von Agenten sein gesamtes Leben fort. Der hohe Stellenwert, den Anton Ulrich der Kunst einräumte, äußerte sich auch in der Bautätigkeit des Fürsten. 1688 hatte er den Bau des Schlosses Salzdahlum beginnen lassen, dem

er nach 1701 ein Galeriegebäude für die Unterbringung seiner Gemäldesammlung hinzufügen ließ (vgl. Abb. 3). Dieser Großen Galerie wurden in den Folgejahren weitere Gebäudeteile zur Aufnahme der übrigen Kunstsammlungen hinzugefügt.

Nicht bekannt ist, zu welchem Zeitpunkt Maleremails in dieses Gebäude bzw. überhaupt in die Sammlung Anton Ulrichs einzogen. Die erste Erwähnung eines Stückes datiert in das Jahr 1707 und verzeichnet den Abgang eines Emails. Welchen Umfang die Fluktuation der Objekte durch die Praxis des gegenseitigen Schenkens hatte, ist nicht abschätzbar. Der Herzog sandte Johann Wilhelm von der Pfalz als Gegengabe für ein Gemälde ein Email, das dieser als „rare[s] present von emaille“²¹ erfreut entgegennahm. Diese Wertschätzung entsprach einem neu erwachenden Interesse an Maleremails in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. So kaufte Kurfürst August von Sachsen vor 1733 eine Reihe von Emailobjekten, die heute im Grünen Gewölbe aufbewahrt werden.²² Auch am Kurpfälzischen Hof in Mannheim lassen sich 1733 erstmalig Maleremails nachweisen.²³ Wenige Jahre später erwarb Prinz Joseph Wenzel von Liechtenstein vermutlich in Paris mehrere Maleremails, die an den Hof von Liechtenstein gingen.²⁴ Möglich ist, dass die Bedeutung und Vorbildhaftigkeit des französischen Hofes das Interesse deutscher Fürsten an französischem Kunsthandwerk beförderten.

Ankaufsdaten und -umstände der Sammlung Anton Ulrichs lassen sich anhand zeitgenössischer Berichte teilweise rekonstruieren. Eine Beschreibung von Salzdahlum, die der Besucher L. Flemmer 1697 anfertigte, erwähnt keine Emailarbeiten – allerdings widmete sich der Kasseler vornehmlich den Gemälden.²⁵ Um 1710 publizierte der Hofmaler Anton Ulrichs, Tobias Querfurt, eine *Kurtze Beschreibung des Fürstl. Lust-Schlusses Salzdahlum*, in der die Emailsammlung erstmalig als Ganzes gewürdigt wird. In einem imaginären Rundgang durch das Gebäude schreibt Querfurt „Aus dieser kleinen Gallerie kommt man im Zurückgehen durch die 6. kleinen Cabinette, welche an die grosse Gallerie hangen / und die mit verschiedenen Seltenheiten sowol der Natur als Kunst angefüllt sind / ... doch wil ich nur dieses sagen / daß eines derselben mit etliche hundert Stück des Limoneser Zeugs (ist eine Art emaille auf Kupfer) besetzt ist; welches zum Theil der seel. Tavernir noch aufgekauft / und nachher Persien führen wollen / durch seinen bald darauf erfolgenden Todt aber / occasionaliter von Ihro Durchl. wieder gekauft worden.“²⁶ Demnach kaufte Anton Ulrich aus dem Nachlass des Orientreisenden Jean-Baptiste Tavernier mehrere hundert Stücke Maleremails, die dieser nach Persien bringen wollte. Den Aussagen Querfurts, der seit 1689 als Hofmaler tätig war und die Sammlungen in Salzdahlum betreute, kann hohe Glaubwürdigkeit zugemessen werden. Weitere Informationen liefert der Bericht des Wolfenbütteler Gelehrten Johann Georg Burckhards, der 1710 erschien. Burckhard nennt ebenfalls Tavernier als Vorbesitzer der Maleremails und fügt hinzu, die in Italien und Frankreich zusammengetragene Sammlung sei in Hamburg verkauft worden.²⁷ Auch der Arzt und Naturforscher Franz Ernst Brückmann aus Wolfenbüttel, der Salzdahlum zwischen 1735 und 1750 besuchte und eine Beschreibung des Schlosses in Briefform veröffentlichte, erwähnt „Limoneserzeug“, das in einem recht



Abb. 2 Kabinettschrank, 17. Jahrhundert
(Hannover, Kestner-Museum)

großen Raum untergebracht und in Teilen als Gelegenheitskauf Anton Ulrichs erworben worden sei.²⁸

Weitere Besucher überliefern ebenfalls diese Provenienz der Sammlung. Zacharias Conrad von Uffenbach, der Salzdahlum zum Jahresende 1709 mit seinem Bruder besucht hatte, schreibt in seinem Reisebericht: „In dem vierten Cabinete waren lauter Gefäße von Kupfer sehr wohl emailirt, welche gleichfalls Tavernier gesammelt hat.“²⁹ Sein jüngerer Bruder Johann Friedrich Armand kam 1728 erneut nach Salzdahlum und notierte zu den Emails „Nachdem mich nun daran ergetzet, sahe ich ein ander Cabinet mit lauter geschmelzten oder emailierten kupfernen Geschirre, die ebenso schön und bund bemahlet waren, als die vorgeschriebene irdene Schüsseln [Majolika], und welche ebenfalß von Tavernier herkommen, die er zu einem Geschenk vor den Mogol sol gesammelt haben, und damit abermahl eine indianische Reise anzutreten, worüber er aber verstorben.“³⁰ Der jüngere Uffenbach erwähnt darüber hinaus das von Nicolas de Largillière gemalte Bildnis Taverniers, dessen Präsenz in Salzdahlum als zusätzlicher Beleg für Erwerbungen aus dem Nachlass des Franzosen gewertet werden kann (Abb. 4).³¹ Ob Tavernier die Maleremails – wie Uffenbach und andere schreiben – tatsächlich für den Groß-Mogul vorgesehen hatte, ist fraglich. Der Orientreisende hatte bei der Ankunft französischer Gesandter am persischen Hof selbst erlebt, dass Maleremails als Gastgeschenk wenig geschätzt wurden: „Diese Geschencke waren nicht anders alß eine schale von Messing mit geschmeltzter Arbeit samt acht kleinen Kästlein oder Truhen mit perspectiven und spiegeln von Glas geschmeltzt, gezieret, so alles kaum 30. oder 40. Cronen werth war. [...] man spottete dieser schönen presenten und nach dem die Abgesandten abgereiset, wurden sie schandlich damit außgelacht.“³²

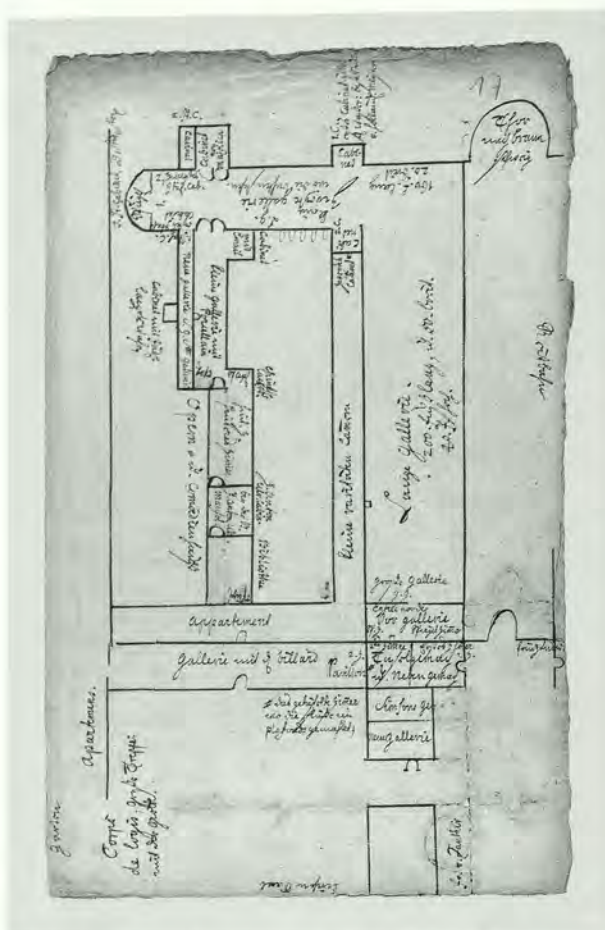


Abb. 3 Andreas von Praun, Lageplan von Salzdahlum, 1744 (Niedersächsisches Staatsarchiv Wolfenbüttel)

Der Orientreisende und Edelsteinhändler Jean-Baptiste Tavernier

Jean-Baptiste Tavernier, ein 1605 in Paris geborener Hugenotte, absolvierte zunächst eine Ausbildung als Goldschmied. Nach eigener Aussage hatten illustrierte Reiseberichte, die er von Kindheit an bei seinem Vater, einem Kartographen, gesehen hatte, seine Reiselust geweckt.³³ Nach zahlreichen innereuropäischen Fahrten brach er 1630 zur ersten seiner insgesamt sechs Orientreisen auf, die ihn in die Türkei, nach Persien und Indien führten. Tavernier erstand dort Luxusgüter wie Teppiche und vor allem Edelsteine, die er an verschiedene europäische Fürsten verkaufte, darunter an den französischen König Louis XIV. und den Großherzog der Toskana. Besonders intensiv und erfolgreich betrieb er den Handel mit Diamanten und trug zu deren Kenntnis bei, indem er als erster Europäer die indischen Diamantminen selbst besuchte und den Abbau der Edelsteine in seinem Reisebericht *Six Voyages* beschrieb.³⁴ Louis XIV., für den er im diplomatischen Dienst tätig war, nobilitierte ihn 1669, worauf Tavernier nach dem von ihm gekauften Schloss nahe Genf den Titel Baron d'Aubonne annahm. Dennoch war sein Name nicht über jeden Zweifel erhaben. Das Handbuch zur Prinzenziehung von Florinus, das der Kenntnis von Edelsteinen einen Abschnitt widmet, warnt eindringlich vor dem „trügerischen Tavernier“³⁵.

Außer Edelsteinen kaufte Tavernier gelegentlich europäische kunsthandwerkliche Arbeiten, um sie im Verlauf seiner Orientreisen zu verkaufen oder als Gastgeschenke an die Herrscher, auf deren Unterstützung er bei seinen Transaktionen angewiesen war, weiterzugeben.³⁶ Mit diesem Ansinnen erstand er beispielsweise am Auftakt seiner sechsten und letzten Reise in Lyon einen großen Hohlspiegel und versuchte bei einer anderen Gelegenheit – vergeblich – eine illuminierte Bibel von armenischen Christen zu kaufen.³⁷ Während einer Expedition durch Nordafrika interessierten sich zwei arabische Männer, die in derselben Karawane unterwegs waren, für die Waren des Händlers. Bereitwillig verkaufte Tavernier seinen Weggefährten Kupferstiche mit Frauenbildnissen, die von einem Maler im Dienst Taverniers stammten.³⁸

Als erfolgreicher Kaufmann, Kunstagent und Schriftsteller ließ sich Tavernier 1678 oder 1679 von dem französischen Porträtmaler Nicolas de Largillière malen (Abb. 4).³⁹ Das Bildnis zeugt von dem Selbstbewußtsein des Barons, der sich lebensgroß darstellen ließ und der dem Betrachter mit vorgesetztem Fuß und in die Hüfte gestützter Hand gegenübersteht. Am kleinen Finger dieser Hand ist als Zeichen seines Berufes und seines Reichtums ein Diamantring zu sehen. Tavernier trägt ein orientalisches Kostüm, bestehend aus rotem Unterkleid und einem leuchtend gelbem und von einer Schärpe gehaltenem Obergewand. Locker über seinen Schultern liegt ein gelber Mantel mit Pelzbesatz, der – ebenso wie das Gewand – mit Stickereien verziert ist. Ein mächtiger Turban sitzt auf seinem Kopf. Im Unterschied zu den Kostümfesten am Hof Louis XIV., bei denen die Besucher sich entsprechend einer Mode gerne in orientalisierenden Gewändern zeigten,⁴⁰ oder zu der Tradition des *portrait historié*, nach der sich die Porträtierten in fantasievoller Kleidung fremder Kulturen oder vergangener Zeiten darstellen ließen, bezieht sich Taverniers Ausstattung konkret auf seine Erlebnisse als Orientreisender. Als Ehrbezeugung und als Anerkennung seiner Leistungen ernannte der persische Schah Tavernier 1665 zum Provinzgouverneur und überreichte ihm die Tracht dieses Standes, einen *Calaate* und einen pelzgefüllten Mantel. Der Schah forderte den Geehrten auf, diese Kleidung am Hof und auch in Europa zu tragen.⁴¹ Für die Darstellung dieses Gewandes verwandte der Maler einen Goldgrund, was den repräsentativen Charakter des Porträts, aber auch das besondere Können des Malers bei der stofflichen Wiedergabe der Kleidung unterstreicht.

Mit dem 1656 in Paris geborenen Nicolas de Largillière hatte sich Tavernier einen Künstler gewählt, der zum Zeitpunkt des Auftrags noch am Anfang seiner Laufbahn als bedeutender Porträtist stand. Nach seiner Ausbildung in Antwerpen und der Aufnahme in die dortige St. Lukas-Gilde 1673/74 ging Largillière nach London und nahm dort Kontakt mit Peter Lely auf, dem Hofmaler Charles II.⁴² Bei Lely, der mehrere Werke von Anthonis van Dyck besaß, und in der königlichen Sammlung studierte Largillière Porträts des schulbildenden Flamen. Die frühen Bildnisse Largillières, darunter das Tavernier-Porträt, sind im Bildaufbau deutlich von Werken van Dycks beeinflusst. Dies wird beim Vergleich mit van Dycks Gemälde *Sir Robert Shirley* von 1622 deutlich.⁴³ Den Botschafter des persischen Schahs an europäischen Höfen porträtierte van Dyck nicht nur eben-



Abb. 4 Nicolas de Largillière, Jean-Baptiste Tavernier, 1678/79

falls im orientalischen Gewand mit Turban, sondern er zeigte ihn auch als frontales Ganzfigurenporträt in stehender Haltung, mit dem Kontrapost als einzigem Bewegungsmotiv, dem Betrachter unmittelbar gegenübergestellt. Auch die repräsentativen Draperien, die im Bild des Flamen den Dargestellten hinterfangen, finden sich im Tavernier-Bildnis wieder.

Das Porträt Taverniers, das bereits Uffenbach 1728 erwähnt,⁴⁴ findet sich auch in einem gezeichneten Wandaufriß wieder, den der Maler und Galerieverwalter Anton Friedrich Harms um 1740 anfertigte (Abb. 5).⁴⁵ Darin dominiert das große Gemälde Largillières die Fläche zwischen zwei Fenstern im so genannten *Ersten Zimmer*, das sich – wie auf einem zeitgenössischen Grundriß sichtbar wird – noch vor dem Vorraum zur Großen Galerie befand (vgl. Abb. 3). Während unterhalb des Gemäldes ein weiteres, recht großes Porträt hing, nämlich ein Damenbildnis von Adriaen Hanneman,⁴⁶ waren um diese Achse symmetrisch verschiedene kleinformatige Werke mythologischen und religiösen Inhalts angeordnet. Bemerkenswert ist, dass das Tavernier-Porträt nicht in demselben Raum hing, in dem

andere Werke Largillières und seines Zeitgenossen Hyacinthe Rigauds präsentiert wurden, nämlich in dem *hinten oder letztem Zimmer*.⁴⁷ Die prominente Platzierung des Tavernier-Porträts am Anfang der Galerie mag auf die Wertschätzung des Gemäldes und die Bedeutung Taverniers für die Sammlung hinweisen. Ungeklärt ist die Aussagekraft der Formulierung *M.^r Tavernier Nach Largilliere*, mit der das Bildnis in dem genannten Wandaufriß bezeichnet ist. Auch das 1737 ebenfalls von Harms angefertigte schriftliche Verzeichnis der Gemälde in Salzdahlum führt das Bildnis als Kopie,⁴⁸ doch wird heute von einem authentischen Werk Largillières ausgegangen.

Tavernier verstarb 1689 auf dem Weg über die nördliche Route nach Moskau in Smolensk. Er hatte sich 1684 in den Dienst Friedrich Wilhelms von Brandenburg gestellt, der ihn mit der Gründung einer Ostindischen Kompagnie beauftragte. Diese Herausforderung soll den Hochbetagten bewogen haben, erneut gen Osten zu reisen. Ob Tavernier auf dieser Expedition die kunsthandwerklichen Objekte mit sich führte, wie schon Quersfurt angibt, und auf welchem Weg die Sammlung nach Salzdahlum gelangte, ist nicht geklärt. Die oben zitierte Aussage Burckhards, der Verkauf habe in Hamburg stattgefunden, lässt sich archivalisch nicht belegen.⁴⁹ Allerdings lebte Taverniers Gattin Madeleine, geb. Goisse, nach der Flucht aus Frankreich wegen der Aufhebung des Edikts von Nantes 1685 mit ihrer Schwester zu diesem Zeitpunkt in Hamburg, wo sie und ihre Schwester ebenfalls 1689 verstarben. Nach ihrem Tod sah sich ihr Schwager, der gebürtige Perser Philippe Baron de Sanis, als Alleinerbe an und bemühte sich um das Vermögen Taverniers, das entsprechend einer Order von Louis XIV. in Frankreich hatte verbleiben müssen, und um den Nachlass der Schwestern Goisse.⁵⁰ Entsprechende Briefe von de Sanis, der aufgrund diplomatischer Verwicklungen in Wiener Haft saß, zeugen von seinen vergeblichen Anstrengungen, in den Besitz des Vermögens zu kommen.⁵¹ Er bat auch den Frankfurter Orientalisten Hiob Ludolff, Nachforschungen anzustellen. Dieser fasst in einem Brief an Leibniz 1691 den Kenntnisstand zusammen: „Ich kann Demselben zu berichten nicht umhin, welcher Gestalt der berühmte Voyageur Tavernier, vor wenig Jahren zu Smolensko, und kurtz darauf dessen Frau zu Hamburg gestorben, bei deren Todt sein ungetreuer diener die Documenta und pretiosa mit sich genommen, weil er vermeint, es sey niemand der sich der Erbschafft annehme. Nachdem aber der Herr Graf von Sanis, gedachten Taverniers Schwager, sich zu Wien aufhaltend, so wohl per testamentum, als pacta dotalia mit des Taverniers Frauen Schwester, zum einzigen Erben der Tavernierischen Verlassenschaft eingesetzt worden, und er oben erwehnter beiden Todt vernommen; hat er mir, wegen hergebrachter guten Bekannt- und Freundschaft, Vollmacht aufgetragen, mich solcher Sache anzunehmen, und zu sehen, ob etwas auszumachen sey.“⁵² Nach den Erkundigungen Ludolffs hatte der Diener Taverniers zunächst das umfangreiche Reisegepäck des Orientreisenden zu sich genommen, doch ließ sich der weitere Verbleib nicht vollständig rekonstruieren. Maleremails werden ohnehin nicht erwähnt. So beschränkt sich die Kenntnis über die Provenienz der Braunschweiger Maleremails auf die frühen Beschreibungen Salzdahlums, deren Aussage durch die Existenz des Tavernier-Porträts unterstrichen wird.

Die Aufstellung in Salzdahlum und der Umzug nach Braunschweig

Nach der bereits zitierten Beschreibung Uffenbachs befand sich die Sammlung der Maleremails 1709 in dem vierten der Kabinette, die zwischen 1705 und 1709 seitlich der Großen Galerie entstanden (vgl. Abb. 3).⁵³ Die Aufstellung der Maleremails in einem eigenen Kabinett, also die gattungsspezifische Präsentation, entspricht einer Mitte des 17. Jahrhunderts aufkommenden Entwicklung, während der zunächst Porzellan-Galerien entstanden.⁵⁴ In einem weiteren Salzdahlumer Kabinett, in dem laut Uffenbach noch Objekte verschiedener Gattungen, wie „Viel alt Porcellan, und andere schöne Gefässe“ sowie Muscheln, aufbewahrt wurden, befanden sich auch „Nero, Julius Cäsar, und Cleopatra, von Porcellan.“ Bei den genannten Arbeiten handelt es sich jedoch höchstwahrscheinlich nicht um Porzellan, sondern um Rundbilder aus Maleremail, die sich heute noch im Herzog Anton Ulrich-Museum befinden.⁵⁵ Bei seinem zweiten Besuch im Jahre 1728 fand Uffenbach die Sammlung in einem anderen, neu gebauten Kabinett vor, das von der 1711/12 errichteten Porzellan-Galerie her, in der das ostasiatische Porzellan ausgestellt wurde, zu betreten war. Dieses *Cabinet mit Email* erscheint auch auf einem Raumplan, den der Jurist Andreas von Praun 1744 anfertigte (Abb. 3).

1735 kam Karl I., Großneffe und Urenkel Anton Ulrichs, an die Regierung. Von aufklärerischem Gedankengut beeinflusst, gründete er 1745 in Braunschweig das Collegium Carolinum, aus dem die Technische Hochschule hervorging. Dieser Institution stellte er wenige Jahre nach ihrer Gründung eine große Zahl an Naturalien aus den Sammlungen in Salzdahlum als Lehrmaterial zur Verfügung.⁵⁶ Des weite-

ren vereinigte er 1753 aus den herzoglichen Schlössern entnommene Kunstobjekte und Naturalien zu einem Kunst- und Naturalienkabinett, das er in den folgenden Jahren erweiterte. Im Unterschied zu seinem Urgroßvater und Großonkel, der als Fürst des Absolutismus mit seinen Sammlungen die Prachtentfaltung am Hof in Salzdahlum unterstrich, richtete Karl das Kabinett in Braunschweig ein. Dies entsprach der wachsenden Bedeutung der Stadt, die 1671 ihren Status als freie Stadt verloren hatte und 1753 zur Residenzstadt wurde, aber auch dem aufklärerischen Gedanken, die Kunstschätze und Naturaliensammlungen öffentlich zugänglich zu machen. Die Zugangsmöglichkeit beschränkte sich zwar auf eine begrenzte Öffentlichkeit, doch wurden bereits 1757 eine erste Besucherordnung erstellt und einige Jahre später Eintrittskarten mit genauer Angabe der Besuchszeit ausgegeben.⁵⁷ Wie Fink anhand des Besucherbuches errechnete, sahen sich 1754 bereits 163, im Jahr 1755 218 und 1765 dann 292 Besucher die Bestände des Kabinetts an.⁵⁸

Das Kunst- und Naturalienkabinett wurde zunächst in einem Teil der Braunschweiger Burg Dankwarderode, dem so genannten Großen Mosthaus, untergebracht. Zu diesem Zeitpunkt scheint die Sammlung der Maleremails noch nicht in Braunschweig ausgestellt gewesen zu sein. In einem Zeitungsartikel von Andreas von Praun wird 1764 nämlich erwähnt, dass sich die Sammlung der Maleremails noch in Salzdahlum befände.⁵⁹ Aus Platzgründen erfolgte 1765 der Umzug des Kunst- und Naturalienkabinetts in den südlichen Teil des ehemaligen Braunschweiger Dominikanerklosters, des sogenannten Paulinerklosters, das sich in der Nähe der Burg befand. Erst dort kamen dann auch die Maleremails zur Aufstellung, worauf ein Brief Karls hinweist. Er schrieb am 2.10.1766 an den Sekretär und

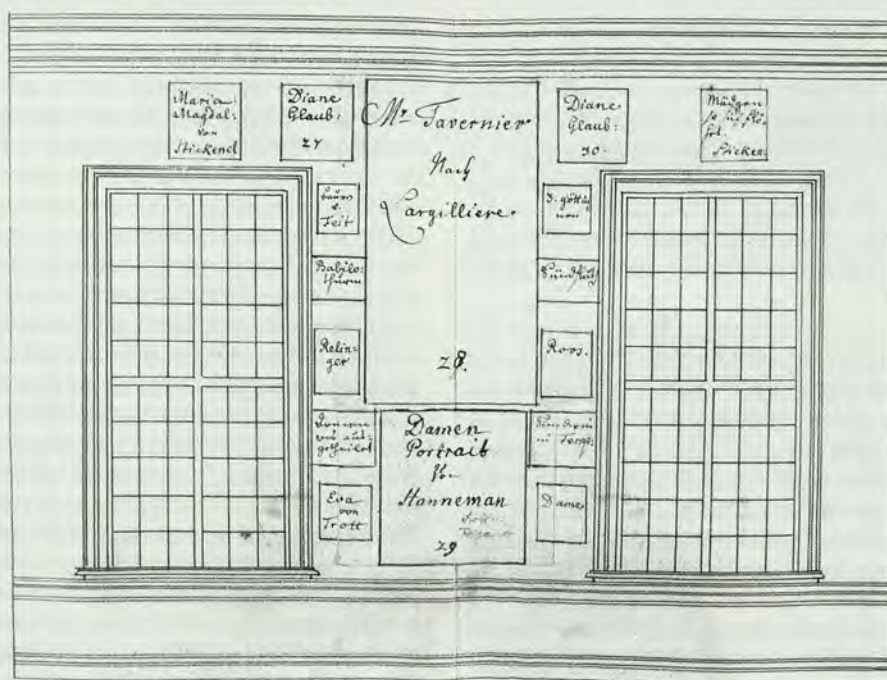


Abb. 5 Anton Friedrich Harms, Aufriss einer Wand in Salzdahlum, um 1740

späteren Direktor des Kunst- und Naturalienkabinetts Johann Gottfried Hofer: „Ich übersende hierbey für das Cabinet folgende Stücke: 1. Eine alte emailirte Vase welche zu der Collection gehört die schon auf dem Cabinet ist. 2. in einen Verschal 4 dergl: emailirte Bilder in goldenen Rahmen gefaßt.“⁶⁰ Somit gehörte die Emailsammlung 1766 zu den Beständen des Kabinetts, allerdings geht aus dem Brief nicht eindeutig hervor, ob die genannten Stücke, Vase und Bildtafeln, von Karl neu erworben worden waren oder aus altem Besitz stammten.

Ausgestellt wurden die Emails, die in Salzdahlum ein eigenes Kabinett gefüllt hatten, in einem großen Saal mit anderen kunsthandwerklichen Objekten, darunter Möbeln, Elfenbein und das mantuanische Onyxgefäß,⁶¹ so dass die gattungsspezifische Präsentation wieder aufgehoben war. Der Beschreibung Braunschweigs von Philip Christian Ribbentrop von 1789/91 lassen sich weitere Details zur Aufstellung der Maleremails entnehmen: „Auf Wandtischen und an den Wänden selbst trifft man vorzüglich schöne Arbeiten von alter französischer Emaille, aus dem sechzehnten Jahrhundert an. Es sind davon über 200 Stück und einige von vorzüglicher Größe. Sie sind entweder nach Gemälden von Raphael Urbino, oder doch nach den Kupfern von Marc Antonio gemacht. Tavernier hat diese Stücke auf seinen Reisen gesammelt.“⁶² Die Bildtafeln wurden demnach an den Wänden des Kabinetts präsentiert und waren – wie aus dem bereits zitierten Brief Herzog Karls hervorgeht – mit Rahmen versehen. Nun erfolgte die endgültige Musealisierung der Maleremails – beispielsweise wurden runde Medaillons mit Darstellungen römischer Caesarenköpfe, die ehemals wohl als Schmuck eines Möbelstückes gedient hatten, aus diesem Kontext gelöst und mit Rahmen versehen (vgl. Abb. 2 und Farbbabb. 44). Speziell für das Kunst- und Naturalienkabinett waren Rahmen aus dunklen Holzleisten mit Elfenbeinauflagen angefertigt worden, auf die seitlich Papierschildchen mit einer Sammlungsnummer aufgeklebt wurden. Ein zweiter Rahmentypus besteht aus vergoldeten Holzleisten und ornamentalen Gipsauflagen (vgl. Farbbabb. 8 und 14). Es ist möglich, dass diese Goldrahmen bereits vor der Gründung des Kabinetts in Braunschweig existierten und schon in Salzdahlum verwendet wurden.

Die Bestände des Kabinetts wurden in verschiedene Inventare aufgenommen, deren Mehrzahl Anton Konrad Friedrich Ahrens, der seit 1765 Schreiber und seit 1776 Registrator des Kabinetts war, anlegte. Die Maleremails erscheinen – jedes Objekt einzeln aufgenommen und beschrieben – zuerst in dem Band H 62 *Pretiosa*, der vor 1785 geschrieben wurde und ein älteres, unvollständiges Inventar ersetzte, in dem die Emailarbeiten noch nicht aufgenommen worden waren. Deckungsgleich in Anzahl, Reihenfolge und Beschreibung der Maleremails ist das Inventar H 70 *Verzeichnis von denen auf dem Herzogl. Kabinett befindlichen Pretiosis und anderen von Silber, Schildpatt, Emaille und verschiedenen Arten von Steinen gefertigten Sachen*. Die in lockerer Handschrift niedergeschriebenen Bände H 62 und H 70 stellen Vorarbeiten für das spätere Gesamtverzeichnis H 32 dar. Bevor dieses geschrieben wurde, veräußerte Herzog Karl Wilhelm Ferdinand zur Schuldentilgung in den Jahren 1785 und 1786 zahlreiche Objekte, darunter 200 Stück Elfenbein sowie die Bernstein- und die Bergkristall-

arbeiten.⁶³ Ahrens markierte in dem Band H 70 die verkauften Kunstgegenstände, unter denen sich keine Emails befanden, und legte nachfolgend das neue Inventar H 32 *Beschreibung oder Inventarium des Herzogl. Braunsch. Museums Band 2. Pretiosa, Emaille, Elfenbein* ohne die veräußerten Objekte und mit einer veränderten Nummerierung an.⁶⁴ In den Formulierungen der Einträge unterscheidet sich dieses maßgebliche, im Unterschied zu den Vorgängern in Kanzleischrift ausgeführte Inventar nur geringfügig.

„Die Franzosenzeit“

Nach den Niederlagen der preußischen Truppen in der Doppelschlacht zu Jena und Auerstedt und dem Tod des Herzogs Karl Wilhelm Ferdinand im Oktober 1806, begannen die Braunschweiger Museumsangestellten umgehend damit, die Kunstgegenstände zu verpacken und nach Glücksburg zu verschicken, um sie dem Zugriff der Franzosen zu entziehen.⁶⁵ Die Sammlung der Maleremails war nicht dabei. Als der hochgebildete französische Baron Dominique Vivant-Denon, der als Kunstagent Napoléons fungierte und seit 1802 dem Musée Napoléon vorstand, durch die deutschen Fürstentümer reiste und Kunstgegenstände für das Museum konfiszierte, fand er in Braunschweig und Salzdahlum reiche Bestände vor. Um den Jahreswechsel 1806/07 ließ er sich die Kunstsammlungen vorlegen und wählte zahlreiche Gemälde, Zeichnungen und Elfenbeinfiguren zum Transport nach Paris aus. Daneben riefen bei Denon die ihm unbekannten Sammlungen von Majoliken und Maleremails besonderes Interesse hervor. In ihnen sah er verloren gegangene Bilderfindungen Raffaels überliefert, obwohl Johann Ferdinand Friedrich Emperius, Professor am Collegium Carolinum und seit 1806 nebenberuflich Museumsdirektor, dem Kunstagenten erläuterte, dass die Darstellungen nach Reproduktionsgraphik gearbeitet worden waren.⁶⁶ Während Denon sich bei den anderen Kunstgattungen darauf beschränkte, die Hauptwerke zu konfiszieren oder Lücken in den vorhandenen Beständen des Musée Napoléon, das im Louvre untergebracht war, zu schließen, ließ er die Majoliken und Maleremails nahezu vollständig nach Paris bringen. Von den 241 im Inventar H 32 erwähnten Emailarbeiten, darunter einige venezianische Emails und Emailmalereien des 17. Jahrhunderts, verblieben lediglich 62 Stücke in Braunschweig. Denon oder ein Mitarbeiter verzeichneten diese Objekte in einer Liste, die sie in das Inventar H 32 eintrugen.⁶⁷ Unter den 45 Maleremails aus Limoges, die Denon zurückließ, befanden sich nur kleinformatige Objekte – zum Beispiel zahlreiche kleine Medaillons mit Caesarenköpfen, einige Tafelchen mit Heiligen und mythologischen Darstellungen.⁶⁸

Neben dem Argument, das Beschlagnahme würde in dem Pariser Zentralmuseum einen einzigartigen Überblick über die europäische Kultur ermöglichen, begründete Denon den Abtransport damit, dass die Objekte in Paris druckgraphisch reproduziert und somit einer größeren Öffentlichkeit zugänglich gemacht würden. Emperius, der an andere Stelle große Wertschätzung für den kenntnisreichen Franzosen formulierte, beschrieb die Beschlagnahmen retrospektiv mit den Worten: „Mit nicht mindrer Begierde

bemächtigte er [Denon] sich der Sammlung von Email-Arbeiten aus der Fabrik zu Limoges; unter denen in der That ungemein schön gezeichnete Sujets vorkommen. Auch diese sollten in Kupfer gestochen werden. Erst dadurch, sagte Herr Denon, würden sie der Welt nützlich. Er meinte, daß der bessere Gebrauch, den man in Paris von solchen Denkmälern der Kunst zu machen wisse, uns für die Aufopferung derselben nicht wenig trösten müsse. Indessen ist dieser angekündigte trostreiche Gebrauch von den beiden Sammlungen nie gemacht worden. Ob Herr Denon nachher seine Meinung über den hohen Kunstwerth der Majolika und der Emailen geändert hat, oder ob sich unter den jetzigen Zeitumständen keiner fand, der ein großes Kupferwerk von Abbildungen derselben zu unternehmen sich getraute, oder ob Herr Denon seine Rechnung besser bei Arbeiten zur Verherrlichung der Thaten Napoleons fand – kurz diese uns entführten Sammlungen blieben in Paris unbenutzt, und Herr Denon machte im Jahr 1814 keine Schwierigkeit, sie wieder verabfolgen zu lassen.⁶⁹

Zum Jahrestag der Schlacht von Jena wurden die beschlagnahmten Kunstwerke 1807 ausgestellt und ein gedruckter Katalog publiziert, in dem auch eine „collection“ Maleremails aus Limoges aufgelistet ist.⁷⁰ Wie aus dem 1809 angefertigten *Inventaire Napoléon*, in dem auch jedes Email aufgenommen und beschrieben wurde, hervorgeht, wurden die meisten Maleremails anschließend in die *Chalcographie du Musée Napoléon*, die Druckwerkstatt, gebracht und so der Öffentlichkeit entzogen. Dort sollte wohl das anvisierte Stichwerk in Angriff genommen werden, das, wie Emperius vermeldete, nie ausgeführt wurde. Nur vierzehn Maleremails aus der Braunschweiger Sammlung wurden in der *Galerie d'Apollon* ausgestellt, darunter insgesamt 12 Monatsteller von Pierre Reymond und dem Monogrammisten I.C., die zu einer Folge zusammengestellt wurden.⁷¹



Abb. 6 Meister des Triptychon von Louis XII., Marienkrönung (Paris, Musée du Louvre)

Nach der Niederlage der napoleonischen Truppen bei der Völkerschlacht in Leipzig im Oktober 1813 und schon vor dem Friedensvertrag, der im Mai des darauffolgenden Jahres in Paris geschlossen wurde, begannen Diplomaten und Museumsbeauftragte in Berlin, Kassel und Braunschweig damit, die Rückführung der Kunstgüter vorzubereiten.⁷² Da der Friedensvertrag jedoch keine Regelung zur Rückgabe der von der napoleonischen Armee beschlagnahmten und nach Paris gebrachten Kunstschatze beinhaltete, erwies sich dieses Unterfangen als schwieriges diplomatisches Unternehmen.⁷³ Gute Verbindungen des Herzogtums Braunschweig zu Louis XVIII., der in Blankenburg im Harz im Exil gewesen war, erleichterten die Verhandlungen jedoch. Bereits am 11. November 1814 quittierte der Beauftragte des Braunschweiger Hofes von Rodenberg unter anderem den Empfang von 169 Emailarbeiten, deren Rückgabe an das Herzogliche Museum Denon noch am gleichen Tag an das *Maison du Roi* meldete.⁷⁴ Die vierzehn, in der Apollo-Galerie ausgestellten Emails sowie drei weitere Maleremails kehrten nicht nach Braunschweig zurück, da sie per Erlass von einer Rückgabe ausgeschlossen wurden.⁷⁵ Diese ausgewählten, bedeutenden Stücke – Arbeiten von dem Meister des Triptychon von Louis XII. (Abb. 6), von Pierre Reymond und von Jean Limosin⁷⁶ – sollten die Ausstellung von Maleremails im Louvre ergänzen und einen Überblick über die Entwicklung des Emails aus Limoges ermöglichen.

Bei der Rückgabe von Gemälden, die auf verschiedene Paläste und Provinzmuseen verteilt worden waren, kam es gelegentlich zu Vertauschungen.⁷⁷ Möglicherweise betrifft dies auch ein Maleremail. Das Inventar H 32 verzeichnet unter den Nummern 363–366 vier zusammengehörende ovale Tafeln mit Darstellungen der Personifikationen des Glaubens, der Gerechtigkeit, der Weisheit und der Liebe. Das *Inventaire Napoléon* modifiziert die Beschreibung der Tafelfolge ein wenig und erwähnt – ebenso wie die Rückgabebequittung – „*La Charité, La Foi, La Religion, La Justice*“.⁷⁸ In Braunschweig vorhanden sind heute drei Tafeln einer Folge von Pierre Courteys, auf denen die Personifikationen von Glaube, Liebe und Gerechtigkeit dargestellt sind, sowie eine weitere Tafel gleichen Formats, die von Martial Reymond monogrammiert ist.⁷⁹ Letztere zeigt ebenfalls eine stehende Frauengestalt, die aufgrund des Buches, das sie in der Hand hält, als Personifikation der Weisheit oder der Religion hätte gelten können. Allerdings befindet sich in London eine Tafel von Pierre Courteys mit der Personifikation der Weisheit,⁸⁰ die ehemals sicher zu den drei, heute in Braunschweig befindlichen Tafeln gehört hat. Wann allerdings die Folge geteilt wurde – erst in Paris oder schon bevor drei davon nach Braunschweig kamen – ist nicht zu rekonstruieren. Möglich ist auch, dass die Tafel Martial Reymonds wegen der ähnlichen Größe und des ähnlichen Themas schon früher zu den drei Maleremails von Pierre Courteys gezählt wurde.⁸¹

Während 1814 nur 85 von annähernd 280 Gemälden nach Braunschweig zurückkehrten und schon 1815 Nachforderungen gestellt wurden, galt die Sammlung der Maleremails als komplett. In seiner *Nachricht über die noch zu reklamierenden Gegenstände* stellte Emperius 1815 fest: „Die Emaille n. Limoges [...] sind zurückgegeben.“⁸² Erst später wurde bemerkt, das zumindest 17 Maleremails in



Abb. 7 Unbekannter Fotograf, Blick in den großen Saal des Herzoglichen Museums, 1868

Paris verblieben waren. Hundert Jahre später, als die deutsche Armee im Ersten Weltkrieg zunächst zügig vorrückte und 1914 bereits Belgien besetzt hatte, entstanden überregionale Initiativen, mit denen eine Rückführung der in Frankreich verbliebenen Kunstwerke bewirkt werden sollte. Aus diesem Grunde trat das Braunschweiger Staatsministerium im Mai 1915 an die Verantwortlichen des Herzoglichen Museums heran und forderte Aufstellungen der fehlenden Objekte ein.⁸³ Aus diesem Brief geht auch hervor, dass der Galerieinspektor Gustav Adolf Barthel bereits während des Krieges 1870/71 eine entsprechende Liste erstellt hatte. Damals waren die Rückführungsbemühungen mehrerer Museen, wie aus einem Brief des Vorsitzenden des Denkmalamtes der Rheinprovinz hervorgeht, an dem mangelnden Interesse des Reichskanzlers Otto von Bismarck gescheitert. 1915 wurden nun die Kataloge des Louvre durchgesehen, entsprechende Einträge mit den alten Inventaren verglichen und die überarbeitete Liste Barthels an das Staatsministerium gesandt. Anlässlich einer Tagung zur Denkmalpflege, die im August 1915 in Brüssel stattfinden sollte, erbat sich der damalige Direktor Paul Jonas Meier vom Staatsministerium Weisungen, welche Haltung er in einer projektierten Sitzung zu den Rückführungsfragen einzunehmen habe. Die Antwort hat sich jedoch nicht erhalten. Bald darauf entzog die folgende militärische und politische Entwicklung den Initiativen jegliche Grundlage.

Die Sammlung der Maleremails im 19. und 20. Jahrhundert

Mit den aus Paris zurückgekehrten Kunstobjekten wurde das inzwischen als Herzogliches Museum bezeichnete Kunst- und Naturalienkabinett wiederhergestellt, wenn sich auch die Neueinrichtung einschließlich der notwendig gewordenen Restaurierungen über Jahrzehnte hinzog.⁸⁴ Vor allem die Sammlungen der Majoliken und des Maleremails hatten „[...] durch den doppelten Transport beträchtlich gelitten“,⁸⁵ so dass wegen ihres schlechten Zustandes nur wenige Objekte ausgestellt werden konnten. Für die lange magazinierten kunsthandwerklichen Bestände erreichte Johann Heinrich Blasius wesentliche Verbesserungen. Der Professor der Naturgeschichte und Leiter der naturhistorischen Abteilung wurde 1866 für die wenigen Jahre bis zu seinem Tod 1870 Direktor des gesamten Museums und widmete sich engagiert der Ausgestaltung des Hauses.

1867 vermeldet das *Braunschweigische Tageblatt*, die Neueinrichtung des Museums sei fortgeschritten und das Museum außer Montag täglich von 11 bis 1 Uhr der Öffentlichkeit zugänglich. Dieser Artikel nennt auch den neuen Standort der Maleremails: „Der große Kunstsaal enthält zunächst in zwei Schränken die Emaille-Malereien aus

Limoges, [...]“⁸⁶ Der Blick in den genannten Saal ist auf einer Fotografie von 1868 festgehalten (Abb. 7): An der Stirnseite des Raumes sind zwei Wandvitruinen zu sehen, die das Fenster flankieren. Zumindest in der rechten Vitrine sind einzelne Maleremails eindeutig zu identifizieren. So werden in der untersten Reihe mittig drei ovale Tafeln mit Personifikationen präsentiert.⁸⁷ Neben diesen polychromen Objekten hängen zwei in Grisaille ausgeführte Reiter-schlachten von H  lie Poncet.⁸⁸ Das nächst höhere Fach f  hrt im Zentrum ein Lavoir von Pierre Reymond vor, das von zwei großen querovalen Schalen – eine Grisaille von Pierre Reymond und eine um 1600 entstandene polychrome Arbeit – flankiert wird.⁸⁹ Diese symmetrische und ästhetische Anordnung berücksichtigt die chronologische Abfolge der Entstehung nicht. Auffallend ist zudem die große Anzahl der Stücke, die dicht aneinander gerückt in dem Sammlungsschrank präsentiert wurden. Der oben genannte Zeitungsartikel hob allerdings gerade hervor, dass in der Neueinrichtung Unwichtiges entfernt und Wichtiges somit hervorgehoben sei. Die gattungsspezifische Präsentation der Emails, wie sie in Salzdahlum vollzogen war, wich im Paulinerkloster – sicherlich auch aus Platzgründen – wieder einer Ausstellungsform, in der sehr verschiedenartige Dinge in einen ästhetischen Zusammenhang gebracht wurden. So ist auf der Fotografie zu sehen, dass über einem Spiegelschrank des 18. Jahrhunderts so genannte Braunschweiger Hochzeitssch  sseln aus der Zeit um 1600 aufgehängt wurden.

Herman Riegel betrieb bald nach seinem Amtsantritt als Direktor im Jahr 1871 das Projekt eines Neubaus, da die Bestände des Herzoglichen Museums im Paulinerkloster nur unvollständig ausgestellt werden konnten und wegen mangelnder Heizung Schaden nahmen. Letzteres bedingte zudem, dass nur im Sommerhalbjahr das Museum dem Publikum zugänglich war. Zunächst widmete sich Riegel allerdings der Verbesserung des Vorgefundenen. Nachdem die Bestände des offiziell schon 1857 gegründeten, aus dem Herzoglichem Museum herausgelösten Herzoglichen Naturhistorischen Museums 1877 Räume der Technischen Hochschule bezogen hatten,⁹⁰ konnte der frei gewordene Platz im Paulinerkloster zu einer teilweisen Neuaufstellung genutzt werden. Hiervon profitierte wohl vor allem das Kunsthandwerk. So ist im Juni 1878 im *Braunschweigischen Tageblatt* zu lesen, dass in den Räumen – angrenzend an den Kupferstichsaal – neben den antiken Bronzen, den Elfenbeinschnitzereien, den Majoliken und anderen Dingen nun auch „die kostbaren Schmelzmalereien aus Limoges“ zu sehen seien.⁹¹ Positiv vermerkt wird in einem Zeitungskommentar, dass ehemals defekte Elfenbeinobjekte und Emails „auf das kunstvollste hergestellt oder noch in der Herstellung begriffen“ sind.⁹² Die Aufstellung und Restaurierung der Emails spiegelt die Wertschätzung, die im 19. Jahrhundert diesen Objekten entgegen gebracht wurde.

Die Eröffnung zog überregionale Aufmerksamkeit auf sich. Dabei hob die *Vossische Zeitung* mit dem Hinweis auf die Resultate, die vergleichbare Stücke auf Auktionen erzielten, besonders die „prachtvolle Sammlung französischer Smaltmalerei, sogenannte Limoger Waaren“ hervor.⁹³ Und weiter heißt es dort: „Diese Sammlung allein, eine der reichsten Europa’s, verdient es, von Fachgelehrten in erster



Abb. 8 Rückseite einer Maleremailtafel
(Inv. Nr. Lim 9, Kat. Nr. 10; Detail)

Linie beachtet zu werden.“ Die neue Aufstellung, von der leider keine fotografische Dokumentation existiert, scheint den zeitgenössischen ästhetischen und wissenschaftlichen Anforderungen Genüge getan zu haben. In einer Würdigung zum 25-jährigen Amtsjubil  um Riegels vermerkt das *Braunschweigische Magazin*, dass die kunsthandwerklichen Sammlungen, explizit auch die Kollektion der Emailarbeiten, „[...] aus dem ehemaligen Durcheinander zu einem abgeschlossenen harmonisch gegliederten Ganzen, man kann sagen, neu erstanden sind [...]“.⁹⁴

Trotz der räumlichen Verbesserung strebte Riegel einen Neubau an, der auch 1882 vom Landtag bewilligt wurde. Aus einem Architektenwettbewerb ging Oskar Sommer, ein gebürtiger Braunschweiger, der zuvor das St  delsche Kunstinstitut in Frankfurt gebaut hatte, als Sieger hervor. Seinen Entwurf überarbeitete er nach Vorgaben Riegels,⁹⁵ der Baubeginn erfolgte im Frühjahr 1883. Die Jahre bis zur Fertigstellung des Gebäudes 1886 nutzte Riegel zur Planung der Inneneinrichtung und erstellte 1884 eine Kostenübersicht. Für die kunsthandwerklichen Objekte sah er Vitruinen mit Spiegelglas vor, „da bei Aufstellung von Sammlungen als oberster Zweck die Sicherheit derselben vor Beschädigung und Diebstahl zu erachten ist, ...“⁹⁶ Für den Raum, für den die Ausstellung der Maleremails und der Elfenbeinarbeiten geplant war, wurden 24 Rahmen angefertigt, in denen Abbildungen von Vergleichsstücken präsentiert werden sollten.⁹⁷ Die Kosten für die Emailabteilung setzten sich aus drei Posten zusammen: Riegel stellte 123 Mark für das Ausstatten zweier Pultschr  nke mit Spiegelglas durch den Kreisbaumeister Pfeiffer ein.⁹⁸ 390 Mark waren für das Anfertigen von 12 Rahmen aus schwarz poliertem Holz mit eingelegter Goldkante durch den Tischlermeister A. Ostwaldt vorgesehen.⁹⁹ Den gr  bten Posten nahm die Instandsetzung von Maleremails durch Carl Bourdet ein, für die 500 Mark veranschlagt wurden.¹⁰⁰

Zur Eröffnung im Juli 1887 erscheint ein neuer Museumsführer.¹⁰¹ Im Unterschied zu dem Vorgänger von 1883, dessen erstmalige Auflistung der Maleremails Riegel selbst als „Vorarbeit“ bezeichnete,¹⁰² orientiert sich die Reihenfolge nicht mehr an dem Ahrens-Inventar H 32. Riegel vergab

vielmehr die neuen, noch heute gültigen Inventarnummern, die sich vermutlich an der Aufstellung der Objekte in der Sammlung orientierten. Die wissenschaftliche Erschließung betrieb er systematisch: Er sammelte Notizen über Vergleichsobjekte und stand in Kontakt mit anderen Emailforschern. 1893 sandte Riegel beispielsweise dem in Limoges tätigen Louis Bourdery die neueste Ausgabe des Museumsführers und diskutierte in dem Begleitbrief die Zusammengehörigkeit einer Schale mit einem Schalenfuß.¹⁰³ In der Mappe Riegels hat sich auch das von Bourdery verfasste *Questionnaire* erhalten, mit dem sich die *Société archéologique et historique du Limousin* seit 1889 bemühte, einen Überblick über die Bestände an Maleremail in den europäischen Museen zu erhalten. Riegel schickte Bourdery, der mit einem weiteren Autor ein Werkverzeichnis der von Léonard Limosin emaillierten Bildnisse erstellte, eine Fotografie des in Braunschweig vorhandenen Porträts aus der Hand Limosins. Bourdery bedankte sich für diese Gabe und stellte zugleich die Identität des Dargestellten richtig.¹⁰⁴

Die wissenschaftliche Erschließung der Maleremails setzten Christian Scherer und Paul Jonas Meier, die seit 1886 bzw. 1888 in wechselnden Positionen am Herzoglichen Museum beschäftigt waren, fort. Scherer legte eine eigene Materialsammlung an und tauschte Informationen über Emails mit J. J. Marquet de Vasselot, Kurator am Louvre, der ihm in einer Publikation explizit dankt.¹⁰⁵ Im Jahr 1902 erschien der erste von Meier verantwortete Museumsführer. Dieser listet im Unterschied zu Riegel nicht mehr den gesamten Bestand auf, sondern beschreibt nur die ausgestellten Objekte, deren Auswahl und Zusammenstellung in den folgenden Ausgaben leicht variierten.



Abb. 9 Rechnung des Maison Léro Leroy Malet Succ.r über Emailfarben, 1884

Im Zweiten Weltkrieg wurden die Museumsbestände zunächst im Keller des Museums gesichert und dann weitgehend in verschiedene Bunker nahe Braunschweigs ausgelagert.¹⁰⁶ Die Sammlung der Maleremails kam nach Bündheim, einen heute zu Bad Harzburg gehörenden Ort.¹⁰⁷ Das Museumsgebäude überstand die Bombardierung Braunschweigs nahezu unzerstört, die Maleremailsammlung kehrte ohne Verluste dorthin zurück. Dort erfolgte 1954 ihre Neuaufrichtung. Seit den siebziger Jahren wurde die bedeutende Sammlung durch den Ankauf von fünf Objekten verstärkt.¹⁰⁸

Reparaturen, Restaurierungen und Montierungen

Den Maleremails sind Spuren ihrer wechselvollen Geschichte eingeschrieben, die schon vor ihrem Eintritt in die herzogliche Sammlung begann. Eine Gruppe von 30 Tafeln weist beispielsweise Reparaturstellen am Metallträger auf. An diesen Stellen wurden schon vor dem ersten Brennvorgang Risse im Kupfer gefestigt (Abb. 8).¹⁰⁹ Auf der Rückseite der Platten sind kleine Kupferstreifen zu sehen, die quer zu den beim Schlagen der auffallend dünnen Kupferplatten entstandenen Risse aufliegen und durch den Auftrag von *contre-émail* fixiert wurden. Während bei den in Braunschweig befindlichen Tafeln die Reparaturen auf der Bildseite nicht sichtbar werden, treten die sehr viel gröber ausgeführten Kupferreparaturen bei Werken des Monogrammisten N.B. unter dem transluziden Glasfluss der Darstellung hervor.¹¹⁰ Wahrscheinlich wurden diese Reparaturen an den dünnen Kupferplatten von den Emailleuren, die teilweise auch Goldschmiede waren, selbst ausgeführt. Dem rationellen Materialeinsatz beim Fertigen des Kupferträgers entspricht bei diesen Objekten die wenig sorgfältige Ausführung der bildlichen Darstellung, so dass sie verhältnismäßig kostengünstig gewesen sein dürften.

Nur selten finden sich Hinweise zu Reparaturen, die vor dem 19. Jahrhundert an Emailarbeiten ausgeführt wurden. Für ein auf Silber emailliertes Tiefschnittemail ist dokumentiert, dass es zwischen 1692 und 1782 mehrfachem Re-emaillieren unterzogen wurde.¹¹¹ Mit dem steigenden Marktwert von Maleremails im 19. Jahrhundert galt den Möglichkeiten, beschädigte Stücke auszubessern und ihren Wert zu erhöhen, große Aufmerksamkeit. Der Traktat *L'Art de restaurer les [...] Emaux*, 1866 von Baron Charles Davillier publiziert, listet das ganze Spektrum an möglichen Restaurierungen auf, warnt jedoch vor starkem Wiedererhitzen der Emails.¹¹² Wenn auch das neuerliche Emaillieren von beschädigten Stücken in Einzelfällen betrieben wurde,¹¹³ kamen zumeist schonendere Methoden zur Anwendung. Eine Möglichkeit, Email zu ergänzen, bestand im Einsetzen farblich passender, separat neu gefertigter Stücke.¹¹⁴ Die Übergänge zwischen den originalen und den neuen Emailpartien wurden gekittet und dann nur noch farblich angepasst.

Einzelne Gefäßteile dienten gelegentlich zum Ergänzen fehlender Stücke oder wurden – nicht immer mit großem Feingefühl – zu neuen Gefäßen zusammen montiert. Dies erklärt zum Beispiel, warum ein auf blauem Grund emaillierter Kannenfuß aus dem Umkreis Jean Miettes einen Gefäßkörper trägt, der von dem Monogrammisten I.C. in

Grisaille auf manganfarbenen Fond gestaltet wurde.¹¹⁵ Einzelne Deckel wurden – wie Beispiele in Berlin zeigen – zu Schalen und somit zu vollwertigen Gefäßen ummontiert.¹¹⁶ Möglicherweise wurden solche Neumontagen auch schon vor dem 19. Jahrhundert ausgeführt. Zwei Gefäße in Braunschweig bestehen jeweils aus Schale und Fuß, die von unterschiedlichen Emailleuren stammen.¹¹⁷ Da weder das Inventar H 32 noch das *Inventaire Napoléon* oder ein späterer Sammlungsführer ein Fehlen der Gefäßfüsse erwähnt, stellt sich die Frage nach dem Zeitpunkt, zu dem die ursprünglich nicht zusammen gehörenden Teile zu einem Ensemble vereinigt wurden. Tatsächlich nutzte bereits Tavernier die Möglichkeit, von ihm gekaufte Edelsteine und Kunstwerke durch eine Bearbeitung oder Fassung aufzuwerten. Nach eigener Aussage reiste er mit „[...] 8 Personen unterschiedlichen Berufs, die ich zu meinem Dienst bey mir hatte“,¹¹⁸ darunter ein Goldschmied und ein Uhrmacher.

Eine Schale des Monogrammistens I.C. erhielt allerdings erst nach dem Abschluss des Inventars H 32, also nach 1785, einen Fuß von Pierre Reymond.¹¹⁹ Bezeichnet das Inventar das Gefäß noch als Schüssel und grenzt es begrifflich somit von den Fußschalen ab, ordnet es das *Inventaire Napoléon* als *coupe* den Schalen auf Fuß zu.¹²⁰ Dagegen wurde eine kleine Schale Reymonds erst nach der Rückkehr aus Frankreich mit einem Fuß versehen, jedoch wohl nicht mit dem ursprünglich zugehörigen.¹²¹ Beschreibt das Inventar H 32 die Schale noch mit hohem Fuß, so konstatierten die Schreiber in Paris das Fehlen eines solchen.¹²² Nach der Rückkehr der – wie Emperius schrieb – vom Transport beschädigten Stücke, scheint es zu Vertau-

schungen gekommen zu sein, denn heute ruht die Schale auf einem niedrigen Fuß. Die Verbindungsstelle zwischen den beiden Gefäßteilen ist – wie auch bei weiteren Schalen der Braunschweiger Sammlung – mit einer Metallmanschette überfasst.¹²³

Bruch- oder Fehlstellen im Kupfer wurden im 19. Jahrhundert „geflickt“, indem sie mit Lötzinn verbunden wurden. Für einen dauerhaften Halt bedurfte es angemessen großer Kontaktstellen, so dass an den Bruchkanten vorhandener Glasfluss abgenommen wurde.¹²⁴ Um Schäden im Email zu ergänzen, verwendeten die Restauratoren *email froid* oder Kaltemail aus Harzverbindungen, das an der Luft trocknete und keinen Brennprozess erforderte. Die zum Teil sehr aufwändig restaurierten Stücke tragen gelegentlich sogar eine Signatur des Restaurators.¹²⁵ Wie vielfach heute sichtbar, vergilbten die organischen Restaurierungsmaterialien im Laufe der Zeit und wurden brüchig. Wird zumeist davon ausgegangen, dass diese Restaurierungen im Verlauf des 19. Jahrhunderts erfolgten, so können bei den Braunschweiger Emails auch frühere Eingriffe nachgewiesen werden. Im *Inventaire Napoléon* von 1809 tragen neun Maleremails den Vermerk „Il y a plusieurs restaurations“.¹²⁶ Denkbar ist, dass diese Restaurierungen bei dem Umzug der Maleremails in das Kunst- und Naturalienkabinett ausgeführt wurden, doch ist auch ein früheres Datum möglich.

Neuverguldungen, die auch das Anbringen zuvor nicht vorhandener Signaturen einschlossen, rundeten den Restaurierungsprozess ab.¹²⁷ Der Übergang zum Fälschergewerbe war allerdings fließend. So wurden Fälschungen mit künstlichen Schäden und Verschmutzungen versehen oder ihre Oberfläche mit Diamantstaub aufgeraut, um sie alt erscheinen zu lassen. Das Kaltemail passte sich ästhetisch so gut in das Gesamtbild ein, dass nur ein Alkoholbad die Anteil an Originalsubstanz deutlich machen konnte. Insgesamt gehörte das Restaurieren, Anfertigen von Nacharbeiten bzw. Fälschen „[...] zu den schwungvollst betriebenen Industrien von Paris“.¹²⁸

Genuine Museumsaufgaben verfolgte dagegen Riegel, als er bald nach seinem Amtsantritt mit einer Restaurierungskampagne begann. In einem handschriftlichen Bericht von 1896, der in eine museumseigene Ausgabe des Museumsführers von 1891 eingetragen ist, legte er über die vollzogenen Maßnahmen Rechenschaft ab.¹²⁹ Demnach wurden 1876 an 14 Maleremails Schäden am Kupfer durch den Hofgoldschmied Carl Siebrecht beseitigt.¹³⁰ Weitere Maßnahmen führte der Hausmeister unter der Aufsicht Riegels durch: Da sich bei manchen Objekten Grünspan entwickelt hatte, der die Emailschiicht abplatzen ließ, wurden die Korrosionsprodukte mit Salmiakwasser abgewaschen. Anschließend erfolgte eine Oberflächenversiegelung mit Schwefeläther, in dem „kanadischer Balsam“ gelöst war. Hierbei handelt es sich um ein Terpentinöl, das aus den Harzen zweier Tannenarten gewonnen wurde.¹³¹

Um die beschädigten Maleremails auch fachgerecht ergänzen lassen zu können, stellte Riegel, wie oben bereits erwähnt, in den Kostenplan des Museumsneubaus die beträchtliche Summe von 500 Mark für Restaurierungsarbeiten ein. Bereits 1875 hatte sich Riegel bei der Pariser



Abb. 10 Umrisszeichnung eines Maleremails mit Schadenskartierung, um 1884

Farbenfirma *Maison Léro Leroy Malet Succ.^r* nach geeigneten Materialien erkundigt und sich Proben zusenden lassen.¹³² Anfang 1884 kommt es zur Bestellung von – wie die Rechnung ausweist – *20 flacons émail assortis* und *10 flacons Vernis à émailler*, deren Preis sich auf die Summe von 65 Francs beläuft (Abb. 9). Auf die Rückseite der Rechnung notierte ein Mitarbeiter der Firma eine Gebrauchsanweisung, nach der die Verarbeitung ein leichtes Erwärmen erforderte.¹³³

Weiterhin bemühte sich Riegel um die druckgraphischen Bildvorlagen, nach denen die Emails angefertigt worden waren, damit der Restaurator die fehlenden Partien korrekt ergänzen konnte. In Zweifelsfällen wandte er sich an den Papierrestaurator A. Brück, der 1876–80 bereits wichtige Graphiken aus dem Braunschweiger Kupferstichkabinett restauriert hatte.¹³⁴ Er sandte ihm durchgepauste Umrisszeichnungen von zwei Emails, in die er Fehlstellen eingezeichnet hatte (Abb. 10).¹³⁵ Für die Summe von 48 Mark suchte Brück die graphischen Vorlagen und pauste die fehlenden Partien durch (Abb. 11). Die entsprechenden Zeichnungen sandte er mit einem auf März 1884 datierten Begleitbrief an Riegel.¹³⁶

Die Ergänzungen führte bei kleineren Schadensbildern ein Th. Fischer aus. Bei Schadensfällen, deren Restaurierung ein größeres künstlerisches Vermögen erforderte, setzte Riegel den Landschaftsmaler Carl Bourdet ein. Dieser stammte aus einer böhmischen Künstlerfamilie – bereits sein Großvater Josef Karl Burde war Maler und Gemälderestaurator gewesen. Bourdet lebte 1878–84 in Braunschweig, bevor er an die Akademie für Graphik und Buchgewerbe nach Leipzig berufen wurde. Wohl ab 1884 führte er Restaurierungen an den Braunschweiger Emails durch, die Objekte wurden hierfür nach Leipzig gesandt. Als ausgebildeter Maler ergänzte er die fehlenden Partien mit großem Feingefühl und passte seine Malweise an das ästhetische Erscheinungsbild des Maleremails an. An einer Kanne arbeitete er nach eigener Aussage drei Wochen und vermeldete ihre Fertigstellung zufrieden an Riegel: „[...] es sind manche Stellen in der Malerei so gelungen restauriert, dass ich selbst nur bei genauer Untersuchung dieselben wiederfinden kann.“¹³⁷ Im April 1884 sandte er für die Restaurierung von 45 Maleremails eine Rechnung über 364 Mark. Laut dem bereits erwähnten Rechenschaftsbericht von Riegel wurden insgesamt 88 Objekte von Bourdet bearbeitet.

Neben den in Paris gekauften Emailfarben verwendete Bourdet auch Materialien, die ihm aus der Malereipraxis bekannt waren. Zum Beispiel baute er fehlende Partien mit Zinkweiß auf, das seit 1834 im Handel erhältlich war.¹³⁸ Auf diesem Füllstoff führte er dann die Ergänzungen aus. Neben Kolophonium, einem Koniferenharz, und Asphalt konnte vor allem Dammar nachgewiesen werden, ein aus Südostasien importiertes Baumharz, das erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts in Europa Verbreitung fand. Dieses in Terpentinöl lösliche Harz neigt zum Vergilben und Verspröden, wie heute vielfach an den altrestaurierten Partien sichtbar wird.

Seit 1989 werden von Ursula Gerloff erneut Restaurierungen an den Maleremails des Herzog Anton Ulrich-Museums



Abb. 11 A. Brück, Zeichnung zum Ergänzen von Maleremails, 1884

durchgeführt. Übermalte Originalsubstanz, Versprödung der Altrestaurierungen bis hin zum Verlust der alten Kittmasse, Korrosion des Kupfers und somit ein drohendes Abplatzen von losen Glasschollen hatten ein Eingreifen notwendig gemacht, obwohl zu diesem Zeitpunkt noch wenig Erfahrung mit dem Restaurieren von Maleremails bestand. Die ergriffenen Maßnahmen – Reinigen mit einem Wasser/Ethanol-Gemisch, Absperren des Kupfers und Rissfestigung mit dem Kunstharzlack, Ergänzung der Fehlstellen mit pigmentiertem Klebewachs oder einer Modelliermasse mit Retusche und ein abschließender Überzug von Vorder- und Rückseite mit einem Wachs/Harz-Film – haben sich als stabil erwiesen.¹³⁹ Heute gilt jedoch die Prämisse, neben der passiven Restaurierung, das heißt der klimatisch korrekten Lagerung, die aktive Restaurierung auf eine Rissfestigung und gegebenenfalls auf das Schließen von Fehlstellen zu beschränken und auf eine Versiegelung der Oberflächen zu verzichten.¹⁴⁰ Zum Erhalt und zur Restaurierung der Maleremails sind jedoch weitere, von Chemikern begleitete Grundlagenforschungen und eine Langzeitbeobachtung ausgeführter Maßnahmen notwendig.

Anmerkungen

¹ Zur Zusammensetzung des Glasflüsse vgl. den Aufsatz von Bronk/Röhrs in diesem Band.

² Vgl. Eikermann 1992, S. 47.

³ Einen vorzüglichen Überblick über die Geschichte des Limousiner Maleremails bietet Netzer 1999, S. 11–43.

⁴ Zur Technik des Maleremails vgl. den Aufsatz von Erika Speel in diesem Band.

⁵ Nach wie vor maßgeblich, wenn auch überwiegend die Barockzeit betreffend: Bursche 1974. Zum Tischschmuck aus Maleremail vgl. Crepin-Leblond 1994.

⁶ Der Tischbrunnen, der aus der 1884 versteigerten Fountaine-Sammlung stammt, galt als verschollen (vgl. Baratte 1993, S. 29 und 32; Baratte 2000, S. 294) und konnte jüngst von der Autorin in Waddesdon Manor entdeckt werden, wohin er aus dem Erbe von Sir Nathaniel Mayer Victor Rothschild gelangte (Waddesdon Manor, The Rothschild Collection, Inv. Nr. 55.1997). Eine ausführliche Publikation des Tischbrunnens durch die Autorin ist in Vorbereitung.

⁷ Bonnaffé 1864. Vgl. Netzer 1999, S. 13.

⁸ Hannover, Kestner-Museum, Inv. Nr. WM IV 6 (Dauerleihgabe des Niedersächsischen Landesmuseums). Der Kabinettschrank gilt laut Eintrag auf der Inventarkarte als aus Salzdahlum stammend, doch nennt die Literatur des 19. Jahrhunderts einen Schrank mit nur acht Emails als ehemaligen Salzdahlumer Bestand, vgl. Müller 1864, S. 21.

⁹ Ein Uhrengehäuse von Suzanne Court befindet sich in New York (Metropolitan Museum, Robert Lehman Collection, Inv. Nr. 1975.1.1241).

¹⁰ Vgl. die Charakterisierung der Sammlung bei Walz 1990.

¹¹ Vgl. Gobiet 1984 und Boström 1995(1).

¹² Nach Gobiet 1984, S. 662.

¹³ Nach Gobiet 1984, S. 807. Eine emaillierte Darstellung der Heiligen Katharina findet sich nicht unter den im Herzog Anton Ulrich-Museum erhaltenen Maleremails. Ob eine der vorhandenen Schalen auf August d. J. zurückgeht, lässt sich nicht mehr klären. S. Netzer brachte ein „schön französisch handbeckhin vnd gueßkhanten“ (Gobiet 1984, S. 809) in Verbindung mit einer in Braunschweig vorhandenen Kanne (Inv. Nr. Lim 54, Kat. Nr. 102). Vgl. Netzer 1999, S. 22 und 24. Aus der Beschreibung Hainhofers geht allerdings nicht hervor, ob es sich bei Kanne und Becken um Emailarbeiten aus Limoges handelt, was er an anderer Stelle explizit benennt. Auch erscheint die bei Netzer vorgeführte Kanne in den Inventaren des 18. Jahrhunderts (H 32, Nr. 335) immer als Einzelstück.

¹⁴ Berlin, Kunstgewerbemuseum; vgl. Netzer 1999, S. 22.

¹⁵ Nach Gobiet 1984, S. 822.

¹⁶ Fink 1955(2), S. 330 und Tafel 102; Baarsen 2000, S. 10–15. Der Kunstschrank befindet sich heute im Rijksmuseum, Amsterdam.

¹⁷ Nach Gobiet 1984, S. 854. Vgl. Bach 1995 und Boström 1995(2). Der Schrank wird im Kunsthistorischen Museum in Wien aufbewahrt.

¹⁸ In Abweichung zu der Beschreibung zeigt eine Tafel jedoch nicht Tarquinius, sondern Pygmalion mit der von ihm geschaffenen Frauenstatue. Drei stilistisch und thematisch vergleichbare, wenn auch rechteckige Tafeln befinden sich in Braunschweig (vgl. Lim 96–98, Kat. Nr. 131–133).

¹⁹ Vgl. Ausst. Kat. Braunschweig 1983, S. 18–19.

²⁰ Gerkens 1974, S. 20.

²¹ Gerkens 1974, S. 106. Vgl. Lessmann 1983, S. 159.

²² Freundliche Auskunft von Ulrike Weinhold, Dresden.

²³ Vgl. Netzer 1999, S. 23.

²⁴ Vgl. Vincent 1986.

²⁵ Vgl. Lessmann 1983, S. 159.

²⁶ Querfurt (um 1710), Blatt 8.

²⁷ „Conspicitur porro in separato iterum conclavi insignis vasorum multitudo, quae ex Cyprio aere confecta, grandia admodum sunt atque ampla; nitidissimis encausticis picturis adornata. In Gallia atque Italia coemerat ea quondam celebris Io. Baptista Tavernier, ad Persas, ad quos recipere se denuo cogitaverat, secum deportaturus. Postquam autem morte praepeditus, iter hoc suum conficere haud potuit. Hamburgi, quo transportata iam erant, divendita sunt vasa ista; quae in Salinarum demum Vallem postmodum pervenerunt, ab omnis periculi timore, quod in longa & difficili in Persiam profectioe imminuisset iis fortasse, liberata. Variae eorum numero etiam sunt tabulae, imagines, capita, & id genus encausto pariter picta nonnulla alia.“ Burckhard 1710, S. 122, nach Ausst. Kat. Braunschweig 1988, S. 13/14; s. ebda. S. 8.

²⁸ „In quodam sat magno conclavi vasa rariora terrea cocta, vulgo Limoneserzeug, à singulis peregrinatoribus merito admirantur; peculiare encausti (Emaill) genus, coloribus elegantioribus ac figuris pulcherrimis à Raphael d'urbino pictum ac in igne ustum. Partem horum vasorum b. Tavernier in variis locis, in animo habens, ista magno pretio in Persia divendendi, comparaverat; isto vero inopinata morte è vivis erepto, ab Ant. Ulr. Duce Brunsv. immortalis memoriae, occasionaliter empta & in hoc palatium translata. Brückmann 1753, S. 976. Vgl. Walz 1994, S. 11–12; Walz 1999, S. 125.

²⁹ Uffenbach 1753, S. 336. Wenige Seiten zuvor führte Uffenbach bereits die Majolika-Sammlung auf Tavernier zurück. Uffenbach 1753, S. 334.

³⁰ Uffenbach 1928, S. 26.

³¹ Uffenbach 1928, S. 25 f. Vgl. Lessmann 1979, S. 14.

³² Tavernier 1681, Teil III, S. 33.

³³ Tavernier 1681, Vorwort. Zur Biographie Taverniers vgl. Joret 1886; Srbik 1943.

³⁴ Vgl. Ausst. Kat. Rom 2002, S. 71–73.

³⁵ Florinius 1719, S. 50 (freundl. Hinweis von Alfred Walz).

³⁶ „Also trachtete ich in meinen Reisen allezeit einige ungemene Sachen zu bekommen, welche den beiden grossen Monarchen in Asien, bey denen ich angenehm war, gefallen möchten, und insonderheit dem Oheim des Groß-Moguls, der mich in allen Sachen hoch begünstigte, und welchem ich in meinen vorigen Reisen viel schöne Stuck verkaufft habe.“ Tavernier 1681, Teil I, S. 110.

³⁷ Zum Hohlspiegel Tavernier 1691, Teil I, S. 110. Zur Bibel: „Ich bote 200. Piastres für die älteste dieser Biblen, aber sie dörfen mir solche nicht verkauffen, weil sie selbe der Kirchen zuständig, und sie nicht Fug und Macht hatten, damit nach ihrem Belieben zu schafften.“ Tavernier 1681, Teil I, S. 73.

³⁸ „Ich führte mit mir einen jungen Mahler, der in seiner Truhen viel illuminierte Kupferstuck von Landschaften und Bilderen hatte, und unter anderen unterschiedliche Brustbilder von Hof-Damen. Diese jungen Herren nahmen allein darvon zwanzig Stuck, die ihnen beliebten, und die ich denselben verehrte; [...]“ Tavernier 1681, Teil I, S. 66.

³⁹ Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. GG 520; Öl auf Leinwand, 2,12 x 1,21 m. Das Entstehungsdatum ergibt sich aus dem Zeitpunkt von Largillières Rückkehr nach Paris 1678 und dem Entstehen eines Reproduktionsstiches nach dem Gemälde, der 1679 von Johann Hainzelmann angefertigt wurde.

⁴⁰ Vgl. Naderzad 1972.

⁴¹ Tavernier 1681, Teil I, S. 207–08.

⁴² Vgl. zu Largillières Biographie: Ausst. Kat. Montreal 1981; Ausst. Kat. Nantes/Toulouse 1997/98.

⁴³ Petworth House, Sussex. Vgl. Gordenker 2001, S. 229. Auch Antonio Verrio, bei dessen Ausmalung von Schloss Windsor Largillière mitwirkte, beeinflusste die frühen Werke des Franzosen. Vgl. Rosenfeld 1992, S. 45.

⁴⁴ Uffenbach 1928. Querfurt (um 1710) erwähnt von Largillière unspezifisch „Verschiedne vortrefflich schöne Portraits“.

- ⁴⁵ Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Archivbestände, Inventar H 4, f. 3v/4r. Vgl. Lademann 1993.
- ⁴⁶ Wahrscheinlich eines der beiden im Herzog Anton Ulrich-Museum erhaltenen Damenbildnisse Hannemans (Inv. Nr. GG 224/225).
- ⁴⁷ Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Archivbestände, Inventar H 4, f. 99v/100r.
- ⁴⁸ Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Archivbestände, Inventar H 5, f. 70v, Nr. 384. Das Tavernier-Porträt erscheint kurioserweise auch in einem 1803 angelegten Verzeichnis von neu angekauften Gemälden. Herzog Anton Ulrich-Museum, Archivbestände, H 9, S. 356, Nr. 49 (freundl. Hinweis von Alfred Walz).
- ⁴⁹ Weder im Staatsarchiv Hamburg (für seine Bemühungen danke ich Klaus-J. Lorenzen-Schmidt) noch in der Handschriftenabteilung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt, die den Nachlass Ludolffs aufbewahrt, oder den Archives Nationales in Paris konnten weiterführende Schriftstücke gefunden werden.
- ⁵⁰ Srbik 1943, S. 36 und Srbik 1944, S. 56ff.
- ⁵¹ Wien, Heeresarchiv, Hofkriegsakten (einige durch J. Lessmann angefertigte Abschriften befinden sich im Herzog Anton Ulrich-Museum, Archivbestände, Akte Neu 735).
- ⁵² Ludolff an G. W. Leibniz, Brief vom 10.9.1691; abgedruckt bei Ludolff/Leibniz 1755, S. 66/67. In einem weiteren Brief vermeldet Ludolff, dass Briefe Taverniers in den Händen von dessen Sekretär Pipenpalm gewesen waren. Ludolff an G. W. Leibniz, Brief vom 7.1.1693; abgedruckt bei Ludolff/Leibniz 1755, S. 75.
- ⁵³ Vgl. Walz 1994, S. 13; Wittig 1999, S. 158.
- ⁵⁴ Vgl. Lessmann 1986, S. 177.
- ⁵⁵ Uffenbach 1753, S. 337. Diese drei Rundbilder sind die einzigen Maleremails, die als konkrete Einzelstücke in Salzdahlum nachweisbar sind. Vgl. Inv. Nr. Lim 196–198, Kat. Nr. 103–105.
- ⁵⁶ Vgl. Walz 1994, S. 16.
- ⁵⁷ Eine Eintrittskarte aus den 1770er Jahren ist abgebildet bei Schütte 1997, S. 11. Die Originalkarte wird aufbewahrt in: Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Archivbestände, Akte Neu 414.
- ⁵⁸ Fink 1967, S. 62.
- ⁵⁹ Braunschweigische Anzeigen 76, 22.9.1764, Sp. 605/06 (ohne Angabe des Autors). Die Autorschaft von Prauns geht aus seinen nachgelassenen Papieren hervor, die im Niedersächsischen Staatsarchiv, Wolfenbüttel (VI HS 21, Nr. 4), aufbewahrt werden (freundl. Hinweis von Alfred Walz).
- ⁶⁰ Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Archivbestände, Akte 13.
- ⁶¹ Fink 1967, S. 68.
- ⁶² Ribbentrop 1789/91, Bd. 2, S. 306/07.
- ⁶³ Fink 1967, S. 81; Schütte 1997, S. 17.
- ⁶⁴ Vgl. Abdruck des Inventars H 32 im Anhang. Die neue Nummern des Inventars H 32 trug er mit roter Tinte in das Inventar H 70 ein.
- ⁶⁵ Vgl. zur „Franzosenzeit“ Fink 1967, S. 90–94; Schütte 1997, S. 18; Savoy 1999(1).
- ⁶⁶ Emperius 1819, Sp. 20. Vgl. auch Savoy 1999(1), S. 175.
- ⁶⁷ Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Archivbestände, Inventar H 32, S. 79. Siehe Abdruck des Inventars im Anhang.
- ⁶⁸ Caesarenköpfe (Inv. Nr. 159–195), religiöse Bilder (Inv. Nr. Lim 25/26; 41), mythologische Darstellungen (Inv. Nr. 47, 94).
- ⁶⁹ Emperius 1816, Sp. 21.
- ⁷⁰ Vgl. Ausst. Kat. Paris 1999, S. 162, Nr. 168.
- ⁷¹ Vgl. Baratte 2000, S. 12, 220–30, 332, 336/37.
- ⁷² Vgl. Savoy 1999(2), S. 259–60; Savoy 2001, S. 465.
- ⁷³ Vgl. Fink 1967, S. 100ff.; Savoy 2001.
- ⁷⁴ Eine beglaubigte Abschrift der Empfangsbestätigung Rodenbergs hat sich im Archiv des Herzog Anton Ulrich-Museums erhalten (Archivbestände, Akte H 80, Nr. 8); zum Brief Denons siehe Denon 1999, S. 1072. Dort werden fälschlicherweise 175 Emailarbeiten genannt.
- ⁷⁵ Vgl. Baratte 2000, S. 9.
- ⁷⁶ Vgl. Baratte 2000, S. 40/41, 250, 377.
- ⁷⁷ Vgl. Fink 1967, S. 105.
- ⁷⁸ Paris, Archives du Louvre, *Inventaire Napoleon*, (Bd. XVII, S. 1782, Nr. 180) sowie Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Archivbestände, Akte H 80, Nr. 8, Nr. 24–27.
- ⁷⁹ Vgl. Inv. Nr. 134–136 (Kat. Nr. 106–09) sowie Inv. Nr. Lim 79 (Kat. Nr. 119).
- ⁸⁰ London, British Museum, Inv. Nr. WB. 35. Ich danke Hugh Tait für diese Auskunft.
- ⁸¹ Im Louvre wurden keine anderen Sammlungen von Maleremails aufbewahrt, mit denen eine Vertauschung möglich gewesen wäre. Ich danke Sophie Baratte für diese Auskunft.
- ⁸² Braunschweigisches Tageblatt, 1870; Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Archivbestände, Akte H 80, Nr. 52. Neben den 17 in Paris verbliebenen Maleremails fehlten allerdings weitere. Das *Inventaire Napoléon* und die von Rodenberg unterzeichnete Empfangsbestätigung nennen Maleremails aus Braunschweig als zurückgegeben, deren weiterer Verbleib bis heute unklar ist. Ein Beispiel ist die im Inventar H 32 (Nr. 294) genannte Kanne, die im *Inventaire Napoléon* (Bd. XVII, S. 1791, Nr. 226) und in der Rückgabequittung (Akte H 80, Nr. 8, dort Nr. 90) aufgelistet ist. Das Objekt erscheint nicht mehr in dem ersten Museumsführer, der auch Maleremails auflistet; vgl. Riegel 1883.
- ⁸³ Alle zu diesem Vorgang erwähnten Dokumente befinden sich in: Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Archivbestände, Akte Neu 633.
- ⁸⁴ Vgl. Fink 1967, S. 107ff.
- ⁸⁵ Emperius 1816, Sp. 21.
- ⁸⁶ Braunschweigisches Tageblatt, 1870; Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Archivbestände, Akte Neu 169.
- ⁸⁷ Inv. Nr. Lim 134–136, Kat. Nr. 106–109.
- ⁸⁸ Inv. Nr. Lim 107/108, Kat. Nr. 197/198.
- ⁸⁹ Inv. Nr. Lim 77, Kat. Nr. 95; Inv. Nr. Lim 78, Kat. Nr. 97; Inv. Nr. Lim 82, Kat. Nr. 122.
- ⁹⁰ Vgl. Boettger 1954, S. 18–23.
- ⁹¹ Braunschweigisches Tageblatt Nr. 141, 19.6.1878; Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Archivbestände, Akte Neu 169.
- ⁹² Braunschweigische Anzeigen Nr. 162, 13.7.1878; ebda.
- ⁹³ Vossische Zeitung Nr. 163, 14.7.1878; ebda.
- ⁹⁴ Braunschweigisches Magazin Nr. 5, 1.3.1896; ebda.
- ⁹⁵ Braunschweigische Anzeigen Nr. 166, 19.7.1887; ebda.
- ⁹⁶ Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Archivbestände, Akte Neu 98, S. 2/3.
- ⁹⁷ „Raum No. 5: Smalten und Elfenbein
Die zweimal 12 Rahmen, welche hier eingesetzt sind, haben die Bestimmung, Abbildungen von ausgezeichneten Werken derselben Art in anderen Sammlungen aufzunehmen, damit so die Sammlungen ergänzt und in ihrer Bedeutung beßer erkannt aber auch somit kahle Wandflächen angemessen bedeckt werden.“ Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Archivbestände, Akte Neu 98, S. 29.
- ⁹⁸ Herzog Anton Ulrich-Museum, Archivbestände, Akte Neu 98, S. 64/65; Akte Neu 99, Nr. 7.
- ⁹⁹ Herzog Anton Ulrich-Museum, Archivbestände, Akte Neu 98, S. 64/65; Akte Neu 99, Nr. 45.
- ¹⁰⁰ Herzog Anton Ulrich-Museum, Archivbestände, Akte Neu 98, S. 64/65. Der Kostenvoranschlag Bourdets, unterzeichnet am 1.3.1884, findet sich ebda., Akte Neu 99, Nr. 52.

- ¹⁰¹ Riegel 1887.
- ¹⁰² Riegel 1883, S. 216. Dieselbe Bemerkung fällt allerdings auch in den folgenden Ausgaben. Eine in unbekannter Handschrift ausgeführte Liste der signierten Stücke findet sich auf einem Zettel, der in ein gedrucktes Exemplar des *Verzeichniß der Gemälde-Sammlung* von 1859 eingeklebt ist. Vielleicht handelt es sich dabei ebenfalls um Vorarbeiten für einen späteren Führer. Das Exemplar des von Barthel ausgeführten *Verzeichniß* befindet sich im Besitz des Herzog Anton Ulrich-Museums.
- ¹⁰³ Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Archivbestände, Akte Neu 84. In dieser Akte finden sich auch die zahlreichen Notizzettel, auf denen Riegel weitere Informationen sammelte.
- ¹⁰⁴ Ebda., Brief vom 19.6.1896. Die besprochene Tafel zeigt nicht François I., sondern Henri II. Vgl. Inv. Nr. Lim 45, Kat. Nr. 51.
- ¹⁰⁵ Materialsammlung Scherer: Herzog Anton Ulrich-Museum, Archivbestände, Akte Neu 450. Danksagung Marquet de Vasselot: ders. 1913(1), S. 93, Anm. 1.
- ¹⁰⁶ Fink 1955, S. 6. Siehe auch die im Archiv des Herzog Anton Ulrich-Museums erhaltenen Auslagerungslisten.
- ¹⁰⁷ Weiterführende Belege zur Auslagerung siehe Herzog Anton Ulrich-Museum, Archivbestände, Akten Neu 594, Neu 613, Neu 708, Neu 756
- ¹⁰⁸ Vgl. Inv. Nr. Lim 221, Kat. Nr. 44; Inv. Nr. Lim 222, Kat. Nr. 73; Inv. Nr. Lim 224, Kat. Nr. 117; Inv. Nr. Lim 225, Kat. Nr. 118; Inv. Nr. Lim 226, Kat. Nr. 199. Aus dem Vermächtnis August Vasel war bereits 1910 ein Teller – allerdings eine Arbeit des 19. Jahrhunderts – in die Sammlung gekommen (Inv. Nr. Lim 219a, Kat. Nr. 200).
- ¹⁰⁹ Vgl. Kat. Nr. 5–13; 15–38. Vgl. auch im Aufsatz von Erika Speel in diesem Band, Fig. 8. Laut freundl. Auskunft von Béatrice Beillard lassen sich vergleichbare Kupferreparaturen ebenfalls bei Werken von Martial Ydeux nachweisen.
- ¹¹⁰ Écouen, Musée national de la Renaissance, Inv. Nr. Cl. 805. Weitere Beispiele desselben Emailleurs mit Reparaturstellen: London, British Museum, Inv. Nr. 1880, 02–02, 3 & 1913, 12–20, 73; London, Victoria & Albert Museum, Inv. Nr. 2833–1855.
- ¹¹¹ Vgl. Richter 2000, S. 448.
- ¹¹² Vgl. Ross 1934, S. 140.
- ¹¹³ Alfred André führte wohl Heiße reparaturen durch, vgl. Marquet de Vasselot 1921, S. 15. Ich danke zudem Terry Drayman Weisser für den Hinweis auf eine wahrscheinlich re-emaillierte Schale in Baltimore, Walters Art Gallery.
- ¹¹⁴ Vgl. Tait 1999, S. 143.
- ¹¹⁵ Waddesdon Manor, Rothschild Collection, Inv. Nr. 57.1997.
- ¹¹⁶ Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. K 5028; Netzer 1999, S. 88–91; Inv. Nr. 4490; Netzer 1999, S. 98–99.
- ¹¹⁷ Vgl. Inv. Nr. Lim 51, Kat. Nr. 78; Inv. Nr. Lim 56, Kat. Nr. 98.
- ¹¹⁸ Tavernier 1681, Teil I, S. 110. Siehe auch Tavernier 1681, Teil I, S. 116.
- ¹¹⁹ Inv. Nr. 59, Kat. Nr. 110.
- ¹²⁰ Paris, Archives du Louvre, *Inventaire Napoleon*, (Bd. XVII, S. 1783, Nr. 186).
- ¹²¹ Inv. Nr. Lim 76; Kat. Nr. 74.
- ¹²² Paris, Archives du Louvre, *Inventaire Napoleon*, (Bd. XVII, S. 1781, Nr. 179).
- ¹²³ Während die Manschetten der Inv. Nr. Lim 76 und Lim 59 aus dem 19. Jahrhundert stammen müssen, wurden die technisch und stilistisch deutlich abweichenden Manschetten und Einfassungen aus vergoldetem Silber, die an zahlreichen Objekten zu sehen sind (s. Katalog), früher, vermutlich im 18. Jahrhundert, gefertigt.
- ¹²⁴ Vgl. Beillard 2002, S. 19.
- ¹²⁵ Vgl. Beillard 2002, S. 18.
- ¹²⁶ Paris, Archives du Louvre, *Inventaire Napoleon*, (Bd. XVII).
- ¹²⁷ Vgl. Tait 1999.
- ¹²⁸ Eudel 1909, S. 59f.
- ¹²⁹ Vgl. Walz 1999, S. 127.
- ¹³⁰ Die betreffenden Objekte sind im Inventar H 32 mit dem Buchstaben S gekennzeichnet (Inv. Nr. Lim 51, 54, 55, 57, 59, 74, 76, 105, 137–139, 141–143). Dort wird als Anfangsdatum der Kampagne allerdings das Jahr 1878 genannt.
- ¹³¹ Vgl. Schramm/Hering 1988.
- ¹³² Entsprechende Briefe im Herzog Anton Ulrich-Museum, Archivbestände, Akte Neu 85.
- ¹³³ „Remuer avec un pinceau ou autre chaque teinte. Rendre avec la pointe d'un couteau un peu de pate la delayer avec du vernis jusqu'à ce que soit emploi en soit possible au pinceau, puis se servir de cette couleur ainsi préparée soit au pinceau soit a la pointe. Mettre le moins possible de teinte, c'est a dire juste ce qu'il faut pour couvrir. Moins vous mettez de couleur et plus vous avez de brillant. Pour faire sécher mettre sur une chauffrette, donc vous glacez mieux en fesant chauffer. Le vernis blanc ne sert absolument que pour l'émail blanc, il est beaucoup moins seccatif que le blond. On peu ajouter de l'essence térébenthine si ces couleurs venaient a sécher dans les godets. Mais il est de beaucoup préférable de les réclercir avec du vernis l'essence enlève le brillant de l'émail. Toutes ces couleurs peuvent se melanger pour faire les nuances dont on a besoin. Tenir toujours les flacons d'émaux bien bouchés et pas trop a la chaleur.“
- ¹³⁴ Vgl. von Heusinger 1997, S. 176, 283, 287.
- ¹³⁵ Pausen wurden angefertigt von Inv. Nr. Lim 44, Kat. Nr. 3; Inv. Nr. Lim 106, Kat. Nr. 116.
- ¹³⁶ Herzog Anton Ulrich-Museum, Archivbestände, Akte Neu 85.
- ¹³⁷ Bourdet an Riegel, Leipzig den 18.10.1884; Herzog Anton Ulrich-Museum, Archivbestände, Akte Neu 85.
- ¹³⁸ Schramm/Hering 1988, S. 29. Die Analysen wurden von Heike Bronk im Rathgen-Labor (Berlin) ausgeführt.
- ¹³⁹ Siehe den Restaurierungsbericht von U. Gerloff zu Inv. Nr. Lim 27.
- ¹⁴⁰ Vgl. Richter 2000, S. 448; dort auch ältere Literatur. Vgl. auch Beillard 2002.

Limoges School Enamels: the processes and their technical aspects

The term Limoges School work describes a method and characteristic art form for the making of painterly, figurative pictures with enamels. This branch of enamelling art appears to have been well established by 1475, in workshops located in Limoges (France). The peak of the output was during the 16th century. Traditional methods were maintained well into the 17th century, and there was some continuity into the 18th century. The city of Limoges remained the sole centre for the art until the 19th century revival.

In the custom of the period, the painted enamels showed scenes from religious history and by the 1530s the subjects in addition included themes from classical mythology and extended to portraiture and various ornamental motifs. These models needed adaptation, of course, for the materials and format, but with enamels it was possible to create pictures of great visual power even on a small scale.

Limoges enamels at first were based on rectangular or round plaques, made for inset into frames, often in groups and triptychs. The most detailed pictures were based on such plaques. Subsequently painted work was also applied to free-standing vessels and display plates. The enamelling style could be with bright colours employed for the backgrounds and with visually strongly contrasting figures. In place of this treatment, for the great output in the grisaille methods, the use of bright colours was either wholly omitted or of secondary importance. For the 16th century grisaille treatment the pictures were structured with monochrome under-paintings that gave great vigour and elegance to the compositions.

When seen in larger displays, the harmony of designs, colour and format of the painted enamels is emphasised. The character of the works depended on close adherence to specific art principles and a selected range of designs, as well as arising from the technical processes that were closely followed by all the artists of this group. However, with enamels, each piece must be separately worked and fired several times: this imparts traits due to processes, and, very importantly, allowed every composition to have individuality and variety, including for nuances of detail and border ornamentation. This gives the characteristically varied attributes to every piece, even when large series of similar objects were made. This particularity of treatment contributes greatly to the visual interest and, indeed, the fascination of looking at the great collections of Limoges enamels.

As for all types and qualities of fired enamelwork, the materials for the paintings were coloured glasses that were fused at red heat (to bond as glazes), to the prepared metal bases. Although the enamels were not immune to all changes, these materials were very durable. The colours

did not fade with exposure to strong light and the fine white enamel, so important for the figure painting in Limoges work, remained smooth and bright, without the discolouration or darkening that affected most other art materials.

In adopting glass enamels for painterly treatment the methods had to be changed from those that had, since medieval times, been established by metalworkers, goldsmiths and jewellers to integrate the coloured glazes into a variety of designs.

The painted enamels of the 15th and 16th centuries that are now in museums, represent mainly those that were originally made for wealthy patrons, and were preserved in the collections of connoisseurs and treasuries. The exceptional works are those of great rarity with regard to their early dates, to their attribution to leading masters, and for the significance of subjects, including large portraits. The full spectrum of Limoges paintings extends from the virtuoso masterpieces to the well-made mainstream pieces of the 16th century, while some simplification of designs were applied for objects produced in larger quantities (eg inv. Lim 68 with the PR mark, cat. 89), and plaques were also made within the processes but with a naïve style, requiring few firings (eg inv. Lim 9, cat. 10).

Relatively few pieces have come down to the present from the early master painters who were active prior to 1530. Also very rare in modern collections, are rectangular plaques of large dimensions¹ and with complex compositions (inv. Lim 53, cat. 120). Works of such a format presented technical problems during making and in subsequent conservation.

Several leading masters and their workshop colleagues were active during the period 1530 to 1580/84, and the greatest output of painted enamels and widest variety of application thus came during these decades. The successors continued the genre closely up to the early 17th century. Subsequently the Renaissance methods gave way to new adaptations for pictorial enamels.

From the 1630s the successive descendants of the Nouailher² and Laudin³ families remained as direct links to the previously numerous workshops. The complex grisaille methods were mainly now used for a few groups of work with classical subjects. The adaptations of the grisaille process that were brought in needed fewer firing stages: typically these produced strongly outlined figural pictures, with simplified shading and overglaze colours. These efficiently painted pictures were made within the decorative styles of their period, but were not of the artistic and technically high calibre of the Renaissance work. The 18th century enamels from the Limoges ateliers continued in a similar treatment for the making of religious pictures. These incorporated changes that could give a smooth, glossy finish, similar to painting on porcelain bases. It is thought probable, however, that at least up to the mid-18th century the Limoges artists retained the workshop skills needed for making paintings in the Renaissance genre, so that the old styles could be applied, for example, for refurbishments of damaged plaques for triptychs.

According to Maurice Ardant, the direct transmission of the Limoges School methods ceased, in 1804, with the death of Jean-Baptiste Nouailher, who was said to be the last practitioner in the old traditions. This descendant of the Nouailher family had been the inheritor and guardian of the old archival manuscripts that had been handed down over the generations since the 16th century within the Limoges ateliers⁴.

The Renaissance methods were scientifically researched and the processes were re-established in the 19th century. The full revival of Limoges School painting came to the fore from the 1840s⁵, when recipes for colours were published⁶. Details of processes for grisaille painting were published subsequently by a few practising enamel artists⁷. By the last quarter of the 19th century, as well as in France, in Paris and Limoges, Limoges-style painted work was made by artists in ateliers in Vienna (Austria), Geneva (Switzerland), and Cologne (Germany). These artists made the good, convincing copies and fakes of Renaissance objects that passed undetected into some of the large collections that were formed in the 19th century.

The enamels used for painting:

Enamels are made with a specific recipe for each colour, combining the basic colourless fondant, or flux, with minerals and pigmenting agents to give the necessary properties and colours. During the making of enamel glass in the laboratory the materials are smelted together at greater heat and for much longer periods than is appropriate for the processes when the art work is fused to metal in the studios. As every colour has to be made to its own recipe, slight variations in fusing properties exist for each, to produce optimum hues and smooth glazes. Mixing of colours, once made, seldom produces good intermediate effects. Coarsely powdered mixed colours were used occasionally, for example to show marbled effects for architectural details. Controlled and even colour changes were best produced by layering a translucent enamel over a grounding that gave some modulation of hue.

For the painted enamels variation and enrichment could be given with ancillary materials. Silver [sometimes gold] *paillons*⁸ were fused under clear enamels, for brightness and depth of hue not otherwise possible with non-reflective grounds. Surface gilding was added to embellish the pictures and to show details with precision. Overglaze⁹ pigments were integrated, initially to add red toning effects, and later with an extended range of colours for different types of painting.

The early and transition period – characteristics up to 1530:

For the pre-1530 work, when the emphasis was on the colour effects of the enamels, there was a frequent use of *paillons*. The stability of the translucent colours fused over *paillons* was less durable than for coatings directly over the copper bases and grounding layers. Some of the colours, notably the deep blue and purple, lacked the resistance

normally associated with enamels, and these qualities have suffered extensive deterioration¹⁰ of the glazes. The glass-making recipes were later corrected, and by 1530 all the enamels used for the paintings fused with glazed surfaces that had good resistance to atmospheric changes, with the white proving to be particularly durable.

To show the figures in the early work, the method was with dense white enamel, and this could be slightly arched up for small areas. The shading was of a violet or purple tint arising from the interaction of the white with the underlying grounding. This gave an austere appearance to the figures, suitable for the iconic images, and with good visual contrast against the coloured backgrounds. For religious depictions, where it was necessary to show streaks of blood for the wounds of martyrs, an iron red pigment was added as surface colour and fused into the glaze in the final stages. The iron red was also used for heraldic emblems in the pictures, and this pigment subsequently had other applications, including to add tone for the flesh parts (carnations) of the figures. With the exception of the white enamel and this opaque red, all the enamel colours were of a translucent quality.

Surface gilding gave heightening for haloes for figures of saints and was used to indicate folds in drapery. Stars and other small emblems were added with gilding in the last firing stages, to intersperse otherwise plain dark areas of enamel. Another device, to add enrichment for haloes and borders, was to add beaded enamels (*pierreries*¹¹), to simulate miniature cabochon gemstones, by fusing droplets of clear enamel over small, indented *paillons*.

In the early 16th century, to show figures on a larger scale than previously, and with more naturalism, the earlier shading styles were not appropriate. The half tones on this scale could be more controlled by blending down the white with the dark underlayer, to merge in the firing. Two examples in the Herzog Anton Ulrich-Museum show variations of such treatment. For the plaque depicting an Eastern potentate (inv. Lim 40, cat. 1; figure 1) the subject, posed to look out from the picture, is shown with a dusky, slightly grainy flesh tone. This effect suggests the use of a fairly coarsely powdered white enamel applied over the un-fired dark purple-brown used for the grounding. The work depicting 'The Betrayal' (see inv. Lim 27, cat. 2) is more subtle in treatment. For this piece, silver leaf underlies the whole picture area and this gives brightness to an unusually wide range of translucent hues. For the figures, a dark silhouette was laid first, followed by a white layer. The two layers were merged for the shadow effects and a second application of white gave dense highlights. The cheekbones and limbs of the principal figures here were heightened with surface red in distinct patches.

The grisaille styles, from about 1530

In the context of painted enamels, the term grisaille is not restricted to a monochrome treatment for the entire picture: colours could be added for backgrounds and draperies (coloured grisaille) including partly over *paillons*. To add tone for figures (toned grisaille) a thinly dispersed

layer or 'wash' of overglaze red was fused into the surface. The term *grisaille* more precisely describes the way of working up the figurative pictures with a series of layers, from an initial, strongly outlined monochrome underpainting, gradually producing an interplay of dark and white for grey effects (inv. Lim 68, cat. 89; figure 2).

For *grisaille* processes, with gradated greys, well emphasised dark outlines, and bright white highlights, the figures were given an illusion of roundness and there was a sense of depth for the pictures.

The *grisaille* white was pulverised so finely that the dust-like particles could be suspended in an oily medium allowing very thin layers to be applied so that shading could be gradated over several stages. The grounding was fired before the white was placed, so that the paste, laid over a hard, glassy surface could be quite thinly spread, for dark grey, or lightened with further layers of white. Where highlights were shown and the glaze was thickened, this gave slightly raised contours. To apply the white paste, to lift off for outlines, thin down for darker planes, or to bow up for impasto, the tool was a point or engravers' needle, with the method termed *enlevage à l'aiguille*.

Surface toning for *grisaille* paintings was chiefly given with a single wash of iron red. This red was an overglaze that, due to natural variations in the raw materials and manufacture, came from the maker's crucible in various opaque tints, from pale orange to terra cotta hues. In its pure form, unmixed with clear enamel, the red pigment was prepared as a fine powder for mixing with water as a thin slurry. This mixture or 'wash' was applied by brush, and was sufficiently well dispersed to let the shading show through (inv. Lim 59, cat. 110; figure 3).

Gilding continued to be an important ancillary material. Gold was added for reinforcement lines for the forms, for delicate details and for border ornaments. Broader areas of gilding were effective to highlight haloes and to suggest cartouche-style borders separating, for example, a celestial scene from the rest of the picture.

Commissions for portraits came in the 16th century from the French court, for which naturalistic and flattering images had to be produced. For such images, the standard painting methods had to be adapted, especially to avoid undulations in the glaze and to suggest a refined and healthy complexion. Léonard Limosin, the leading and most innovative of the enamel painters, perfected his own style for portraits, showing subjects in profile or full-face¹², with a smooth surface, well modulated shading and freshly coloured skin tones. His style was closely followed by members of his atelier¹³, and later painters but for the portraits the delicacy of showing the faces could not be equalled.

From the mid-16th century onwards there was the occasional use of copper bases with an embossed or repoussé style surface. This treatment could be used for plaquettes made as insets, for example for domed-up allegorical masks¹⁴ for architectural-style picture frames, or for high cartouches for tazza lids. More rarely, larger plaques were



Figure 1 Anonym *Soltanus* (detail; cat. 1)

embossed, such as for a Caesar profile (inv. Lim 196, cat. 103; figure 4). The technical problems related to the copersmithing methods, as the raised design required hammering or chasing without stretching of the metal or creating splits, and edges had to remain even. For enamelling, the embossed forms required gentle curves, avoiding deep dishing or narrow spaces where the glaze could pool down. These forms were fully coated with white, to align with the contours of the design and colours were added in the next firing.

The period c.1580/84 to c.1625:

Up to the late 16th century, artists from the families of Court/ de Court¹⁵, Reymond¹⁶, Limosin¹⁷, Nouailher¹⁸ and Laudin¹⁹ continued the methods of the mid-16th century. The changes included showing figures on a proportionately increased scale, while there was again a wider use of bright colours over *paillons* for draperies or backgrounds. This output continued with the making of oval dishes, sets of plates, ewers and saltcellars (*salières*)²⁰ (see inv. Lim 85, cat. 125; figure 5). In addition, the workshops made smaller plaques as insets for jewel boxes, mirror backs and for devotional pictures.

As well as the re-introduction of bright colours over *paillons*, the pieces from this period echoed other traits of earlier treatment. When the vivid, jewel-like colours were used on

small objects, the figures were emphasised with dense white for faces and limbs. Border ornamentation could include the use of beaded enamels over foils (e.g. inv. Lim 135, cat. 107).

Changes for the post-1630 methods:

Successive members of the Nouailher and the Laudin families continued the Limoges techniques through the 17th and into the 18th centuries, bringing in necessary changes to suit their patrons and to incorporate the new overglaze colours that became available.

The grisaille method with enlavage treatment that was continued included the making of sets of plaques depicting profile portraits of the Roman Caesars. These were made in the Laudin workshops in a range of sizes (e.g. inv. nos. Lim 148–195, cat. 149–196). When the aim was to give a cameo-like illusion to the profiles, the planes of the faces were emphasised with grey tones. Colour was usually restricted to green and yellow touches for the laurel wreaths crowning the Caesar profiles, sometimes with toning for the flesh, and gilding could reinforce the outlines.

A major change in painting came in that simplified the grisaille painting methods. This was found suitable for devotional and commemorative subjects that aimed at a stylised treatment. These paintings characteristically depicted saints, shown in three-quarter figure view and at prayer, with eyes angled upwards and with gilded haloes, in the style of the period. For these pictures the monochrome underpainting left a flat, strongly outlined design, but shading could be reinforced with dark pigments and hatching lines superimposed over the white. The toning for the figures included the use of mixed, coloured overglazes. The backgrounds and draperies were with thin layers of enamel or with smoothly painted overglaze tints.

A new style, from about 1660, was used for small, deeply dished ornamental bowls, about 14 cms in diameter and with high, lobed sides²¹. For these objects, the grounding was a dense white, with a central painted scene with a landscape or figural subject. The steeply raised sides were painted with bright overglazes with floral emblems (inv. Lim 84, cat. 146). By the late 17th century this format and style had been transmitted to several central European and Russian²² ateliers.

A fashion was introduced in the second half of the 17th century²³ for intricate borders. These were worked to appear as frame-like surrounds for painted pictures, but were integral parts of the copper bases, ornamented with high impasto patterns. The patterning took the form of arabesques or scrolls, with black and white enamels and gilded lines. When made on a delicate scale, this style could imitate chased and enamelled goldsmiths' work, and was used, for example, for lockets. To enable the pastes to hold such a raised contour in linear application, very high-fusing ceramic-type enamel (which did not slump in firing) was employed then coated with standard quality enamels for the next firing.



Figure 2 P. Reymond *August* (detail; cat. 89)

The 19th century Revival:

The Revival of the Limoges School methods in the 19th century brought the Renaissance techniques back to prominence (inv. Lim 219a, cat. 200). The Revival centred on the French porcelain-making factory of Sèvres, where an enamelling department had been established from at least 1823²⁴. Many of the artists, involved with the Revival, including the copying of older work, were directly or indirectly connected with Sèvres²⁵.

Traditional enamelling methods:

The forerunners for Limoges School painting had been the long-standing goldsmiths' and metalworkers' techniques for enamelling. For these methods, the glazed areas were integrated into the objects, with the metalwork, of gold, silver or copper, structuring the design. Essentially two principles were followed, thus either creating cell-structured designs or texturing the metal surface and aligning the glaze. Coloured enamels were laid with a certain depth into cell-structured or grid-type designs in the styles classed as *cloisonné* (enamels filled into a design formed with raised cells) and *champlevé* (enamels filled into recessed or sunken cells). For these, colour was built up within the enclosing metal outlines, preventing the edges of the enamelled areas from flowing out during firing. The 'aligned' treatment was to keep the glaze thin and coating a chased or textured metal form, in the styles of *émail en*



Figure 3 Monogrammist I.C. *The Judgement of Moses* (detail; cat. 110)

basse taille (chased gold or silver coated with clear enamels) and *émail en ronde bosse* (figurines or contoured designs coated with glaze). The designs ensured that all undivided glazed areas were kept small to reduce stress between enamel and metal.

For the standard methods, coloured enamels were used in the form of granular powders, similar to the finest-grained table salt²⁶ for translucent colours, and finer for opaques. The powder was mixed with water to make pastes for laying into the designs with spatulas or points. Two or three successively fired and thin layers of enamel built up the depth for the cell-style work, and for *basse taille*. The firing left a slightly undulating glazed surface and this was smoothed by stoning with abrasives and polishing to restore the gloss. For the *ronde bosse* pieces the glaze was kept very thin and did not need stoning smooth. For all these methods, only the top surface of the metal was coated with glaze and the enamels for each object were selected for their similar fusing properties. With the exception of white, needed for contrasts, rich colours were used.

A predecessor to the painted styles is seen in the now sole known surviving specimen of enamelwork by Jean Fouquet²⁷. This plaque, dated to about 1450, shows a silhouetted-style portrait with surface gilding worked with hatching over the dark enamel grounding²⁸. A few types of painted enamelwork, on silver bases and, occasionally, on copper plaques, were produced in the late 15th/early 16th century in now unidentified workshops without known con-

nections to Limoges. Pieces attributed to Burgundian²⁹ and Flemish³⁰ craftsmanship are in the form of tall, beaker-shaped cups. These were ornamented with emblems with white enamel over a deep blue grounding. Figurative plaques were made in Flemish (Netherlandish) and Italian³¹ (perhaps Milanese) workshops³² that have some affinity with the treatment for early Limoges paintings. These used granular, dense white for figures with purple/violet shadows, but lacked detailed treatment and the bases were predominantly silver plaques and roundels³³. The group of objects known as Venetian enamels³⁴ takes the form of display plates, vessels and ewers with lobed contours³⁵ (inv. Lim 2; figure 7). For these, the bases are of thin copper, prepared with white enamel on both surfaces, next coated with areas of translucent deep blue, green or purple, applied in zones, with contrasting borders of white then given an all-over patterning. The patterning is typically with closely spaced gilded motifs, set in clusters of foliate shapes often with opaque red dots (inv. Lim 2; figure 7). This was one of the styles recreated in the 19th century.

Characteristics of Limoges School methods:

The Limoges painters of the 15th and 16th centuries kept their workshop processes secret within their own circles, which was, of course, usual for all the guilds of the period. This information covered the sources for materials³⁶, the special recipes for different qualities of enamels, the way of preparing pastes for grisaille effects including the use of oils for the pastes, and the nuances of layering and enlavage treatment. Their furnace designs and the exact firing techniques are also not known from direct sources. It was not until 1721 that Ferrand³⁷, a miniature painter working in Paris, broke the workshop code of the enamellers, publishing details, and risked great disapproval in doing this. These were the first precise recipes and details of painting on enamel to be published and did not include the Limoges methods. In the course of the 18th century, books became available on various aspects of enamelling, such as in the collated work by Montamy³⁸, published in 1765. In the 19th century when early, fragmented manuscripts from the Limoges ateliers came into the public domain, these revealed details for some of the recipes and with these came a little indirect insight into methods. It was not until the revival in the 19th century that Limoges methods, as 'rediscovered' at this period, were publicised.

The uniformity that governed Limoges work applied to the way of shaping the plaques and the range of display objects that were made, as well as to the selection, preparation and application of the materials. When changes came in style or treatment these were followed by all the painters of the group. This affected the manner of outlining the figures and faces, shading and toning, and background treatment for showing the sky, landscapes or architectural motifs, and border ornamentation with grotesques, arabesques or geometric patterns.

An essential factor for the painted enamels was that both sides of the copper bases were coated with glaze for the first firing. The grounding required building up to the correct depth over two or three thin layers, to leave a coating



Figure 4 Pierre Courteys *Julius Caesar* (reverse, embossed copper; cat. 103)

of similar thickness for the top and reverse sides. Coating both sides in this way equalised the pull of the glaze on the metal. This effectively reduced the tendency for the copper base to distort (warp) and for the enamel layer to form cracks during the firing and cooling processes, because of the different co-efficient of expansion³⁹ of metal and glass.

With the exception of some of the earliest pieces (and some of the 19th century copies), the thin copper bases, which form the unseen carriers of the painted work, were shaped with at least a slight curvature.

Straight-sided, rectangular plaques were the most suitable format for pictures made to be mounted in frames, for wall hanging, and for setting together as composite groups. However, straight-sided bases were more subject to warping than rounded forms. For these, the picture side had to be the only consideration and the counter-enamel was unseen when the plaques were framed. The counter-enamel, which of course faced downwards for firing of the plaques, often exhibits numerous firing faults and uneven glaze. The pictures could be best controlled on rectangular plaques within the range of 12 to 20 cms (5 to 8 inches) for the largest dimension. Exceptional pieces were made of over double that size, as for example *The Discovery of the True Cross* (inv. Lim 53).

Circular plaques, round and oval plates and domed and contoured shapes were able to withstand the enamelling process with little stress. These forms were seldom subject to warping and were successfully painted on both sides, as was necessary for these objects. The shaped work could be up to about 50 cms (22 inches) wide (eg inv. Lim 135). For all the shaped work, and especially for steeply raised forms, it was desirable to keep to only four or five firing stages, to prevent the enamel from slumping on vertically inclined planes.

The thin sheet copper used for the bases withstood the necessary numerous stages of firing better than thicker gauge metal. Thin copper was easy to cut and shape and gave an economic metal for the large scale of Limoges objects. The copper was of high purity, and the surface was prepared by cleaning free of grease and discolouration before coating on both sides with enamel. Two or three thin layers completed the grounding leaving a smooth, continuous glaze for the painted work. A single thicker application of enamel for the grounding tended to fuse with cracks and shrinkage at the edges. The higher fusing quality of the enamels used for the grounding ensured that the painted work, with enamels that fired a little more easily, melded in without sinking down.

In their appearance the Limoges works are paintings, but they were not created by brushwork for the essential parts of the pictures. Enamels were received in the studios in lumps, in which form they could be stored indefinitely. Each colour was prepared, prior to use, by pounding and grinding the lump enamel to a fine powder. Grinding was done using porphyry or agate slabs or mortars and pestles, keeping the enamel under water to help the grinding and wash away unwanted particles. This produced powdered enamel with even sized grains, mixed with water as a granular paste⁴⁰. Some drops of vegetable gum could be added for adhesion for the counter-enamel. The pastes for the grounding and counter-enamel were laid and spread with a spatula, and compacted down, then dried and fired to leave the required even coating. For the coloured enamels, the water-mixed pastes were too heavy to flow easily from a brush, and application was therefore with a point or quill-tip⁴¹, to lift and deposit droplets of paste which were then spread out evenly. Providing the area of paste was kept thin and well dried, another colour could be laid adjacently with scarcely any intermingling during firing. As the colours and white enamel were laid only where needed, this resulted in the slight variation of depth of glaze. For very rare treatment, such as large portraits, a part of the glaze could be levelled off by abrasion [stoning] then needing refiring to restore gloss. The nature of the painted work left the pictures with the so-called fire-polish, resulting from the fusion. Separation of coloured areas was emphasised where needed with dark outlines but otherwise the slight flow of the glaze in firing was a necessary part of developing the visual appearance of the paintings.

Enamel paintings have to be modelled on existing artwork as it is not possible to work directly onto the metal base, and the chief outlines are established via a tracing. The Renaissance painters used published prints and made their own workshop drawings showing the main lines. The original pictures usually needed adapting for the dimensions of the enamelwork, small details were omitted, and the main figures had to be centrally placed in the compositions. For the 16th century grisaille pictures, the light was shown as coming from the top left, so that all the highlights of the figures align in the same way. This followed the art conventions of the engravers and gave good visual depth to the pictures.

There were variations in the way of establishing the necessary dark outlines and figures always required a dark

grounding or a dark silhouette (*émail de place*⁴²) to give the contrasts and shading effects for the superimposed white layers.

The preparation of the white paste for the grisaille pictures was a very precise operation and differed from that for other enamels. To grind the white to a suitable state of fineness could take many hours, until no granularity was left in the material and it was suitable for mixing with oil as a medium. With the resulting paint-like paste, this had to be stiff enough to allow the manipulation to give thinner or thicker layers for the enlevage effects. The oil had to be of a quality that did not alter the white enamel and would evaporate fully prior to firing, and spike oil of lavender (aspic) had these attributes.

When the figures were worked over several firing stages, the viscosity of the white paste needed thinning for delicate shadows, while a stiffer paste was prepared for the highlights and impasto parts. To give refinement to the shadows, with imperceptible grey transitions, a 'scrambling' technique was used. For this, short hatching-like strokes⁴³ were incised back-and-forward [zigzag-like], using the needle. Variations included the treatment for the great portraits by Léonard Limosin, where the intermediary stages of stoning down parts of the white layer gave very painterly control for shading.

To indicate folds in draperies, dark enamel lines were laid to show through the coating of translucent coloured enamels. When *paillons* were used, the thin leaf silver was burnished over the grounding, dark lines were laid with purple and the translucent layer coated this for the next firing.

When clear red was integrated into the pictures, gold foil *paillons* were necessary for clarity. A shorter firing time and quicker cooling were best for this colour compared to the other enamels⁴⁴. However, as a very fine enamel colour, clear red was integrated into some painted enamels, despite the technical difficulties (e.g. inv. Lim 135).

For the post 1630 work, where various overglaze colours were used, the Limoges painters continued to work in a manner that differed from other enamellers. The methods that became standard from the 1630s in other centres were in the use of overglazes on white enamel bases for miniatures⁴⁵. For small scale images these pigments were applied with pointilliste and hatching styles. Limoges artists in contrast prepared the pigments as true paints and applied these with smooth cover for parts of their grisaille pictures.

Notes on materials and processes:

Enamel colours:

In the 16th century⁴⁶, the glass enamels in use included the fondant or flux (the basis for all the enamels) and this was made in several qualities. Flux was employed in its own right for coating the metal surface for counter-enamel, and sometimes as the first grounding layer for the paintings.



Figure 5 Jean II Limosin *Saltcellar* (detail; cat. 125)

The standard palette of colours consisted of several qualities of white, red and yellow for opaque effects. The translucent colours included purple, a violet shade, light and dark blue, turquoise (ultramarine), green, amber, brown and red. Black was obtained by mixing dark colours or with deep purple. In the 19th century the colours were extended in shades and a true black was made. The fused colours varied in tint according to the depth of the layers and duration and temperatures for firing and according to the nature of the underlying layer.

The iron red pigment was important both for toning and as an overglaze.

Toning with iron red:

The iron red that was such an important device to show flesh tones was technically a difficult material to integrate in subtle ways. Visually, only the thinnest veiling of this opaque pigment suited the art styles.

Employed by itself (unmixed with flux) this pigment had a very high fusing point. As the toning had to be applied in the last stages of completing the painting, the firing had to be minimal to suit the other materials but sufficient to let the red grains fuse into the surface of the glaze. To enable this, the red was pulverised and swept over the surface as a wash, dispersing the fine grains sufficiently to let the underlying grisaille work show through.

The convention of portraitists was followed, using pale hues to show the complexions of women and youths. The deeper tints were suitable for men shown in battle scenes, and brown-red was appropriate for classical masks or allegorical figures (inv. Lim 59 – inv. Lim 219a; figure 6) and country scenes shown on calendar plates (inv. Lim 61ff). A single stage firing was used for modulated toning, by applying a very wet slurry, that dried out with a build-up of the red grains at the perimeter, to give a darker tint. For highlights, the red wash was selectively wiped off the white surface prior to firing.

The style for toning for Limoges painted work remained chiefly with iron red, but already in the 16th century portraits were occasionally toned by using colour mixed with white enamel and flux to give a paste that fused with dense tints. In the 18th century the toning could extend to pink, by using available overglazes⁴⁷. The manner of toning varied during the course of the 19th century, so that both the traditional wash and the overglaze methods were employed (inv. Lim 226, cat. 199).

Overglazes for enamels:

The range of vitrifiable, non-glassy 'raw' mineral pigments (chiefly derived from metal oxides)⁴⁸, that became available from the early 17th century brought in a wider number of opaque surface colours suitable for enamel painting. As non-glassy materials, overglazes cannot be fused directly to the metal bases as they would not adhere.

The overglaze methods changed the visual appearance of the pictures. The colours that could fuse at temperatures compatible with the white enamel for grisaille work included purple (sometimes giving a purple-red), violet, orange, yellow, light and dark blue, green and pink (as added in the 18th century). Some colours were compatible and could be mixed on the palette for intermediary shades. The overglazes were prepared by mixing on the palette with a suitable, well pulverised clear enamel flux and with white. Mixing with flux and white lightened the colour, made it easier to fuse to the enamel surface and added gloss to these pigments.

Overglazes are fused over a smooth white grounding, very thinly, and do not flow out with firing in the way of thicker layers of glass enamels. They hold their tints when thinly laid, but are easily over-fired, losing good colour. There are limitations in the use of overglazes on larger objects which require longer fusing times, while stretch-lines (hair-lines) appear due to the expansion of the enamel ground, dragging the non-flowing overglazes apart in the firing. The Limoges painters, however, successfully used overglazes in the 17th and 18th centuries on comparatively large plates, up to 15 cms. diameter.

One of the workshop techniques, was the way of preparing the overglazes with flux and spike oil of lavender⁴⁹, and then to adjust the paste for each stage of working by exposing the mixture to sunshine until the correct viscosity was reached. To thin down a different, lighter quality of oil was integrated into the paste, applied by point or brush.

The 18th century saw great diversity in the painting methods including for ornamenting gold watch cases and snuff boxes. One development, known as the Genevan method⁵⁰ (or as crowning or 'fluxing'), was brought in for miniature work. This gave a hard, durable glassy coating over pictures painted with overglaze pigments. The Genevan method was complex, requiring two layers of flux to be fired over the painting, followed by stoning and polishing. In connection with Limoges work, adding a layer of flux in the Genevan method was superfluous as glass enamels were used, while a fluxed finishing layer reduced contrasts and



Figure 6 Anonym *Dish* (reverse, detail; cat. 200)

the sharpness of outlines. However, in the 19th century a type of fluxing method appears to have been used occasionally for grisaille plaquettes.

Gilding:

Gold could be effectively used, in the form of leaf or powder, to add gilding to the painted enamels, fixed to the glaze with re-firing. For broader areas, or to suggest textured cloth, gold leaf was laid were required and then delicately scratched through with a hatching technique. More usually, pure gold was prepared as a fine powder (shell gold) and mixed with a medium for brush application: to add haloes, for lines in drapery and locks of hair (e.g. inv. Lim 38), and for lettering. It was also possible to coat the selected glazed surface with a vegetable gum and apply dry gold dust by sieving.

The gilding required very little gold to give effective ornamentation to the enamel surface, but this thin application of precious metal has often rubbed away subsequently. Cold repairs in the 19th century were with gold-coloured varnishes.

Counter-enamel:

The application of a coating of enamel applied and fused to the back (reverse side) of a plaque or object, was a Limoges School innovation and enabled this style of painted work to be made on large copper bases.

The primary function of the counter-enamel is to equalize stress created by the pull of the top layer of enamel on the metal as it cools after firing. The fusing quality and depth of the counter-enamel ideally matched the grounding layers of the picture side. With both sides coated, plaques needed firing fixtures or supports that held them away from contact with the furnace floor. The coating remains aligned to the metal on the downward facing counter-enamel sides if not grossly over-fired.

For early Limoges plaques the counter enamel shows as a dense, undulating, opaque grey-blue coating. This suggests that mixed waste enamels, including white, served for counter-enamel. For later grisaille plaques, needing six or more stages of firing, it was advantageous to use flux for counter enamel. When additional layers were applied for the counter-enamel of plaques, to increase depth, coloured waste enamels could serve for this, fusing with patchy or mottled glazes. A few workshops chose a specific colour for counter-enamel⁵¹.

When flux was used for counter-enamel on plaques that were fired over many stages, this could lead to incidental changes due to application and firing effects, rather than arising from specific treatment in the studio. The flux over copper may fuse as a dark red-brown (the result of comparatively low and slow firing); or with a paler more salmon-coloured glaze (showing the hue of the cleaned copper when coated with well-washed flux and strongly fired); or with great clarity with a light-honey tone (a high firing). When parts of the copper were accidentally exposed (due to shrinkage, cracks or dropped off glaze) the exposed metal oxidised during cooling, leaving patches and dark lines. In the next firing, the darkened copper fused to give green or blue tinges in the adjoining or overlying glaze. Very thinly applied counter-enamel resulted in shrinkage, especially at the edges of the glaze, leaving discolouration and roughened lines ('firing burrs').

The appearance of pinholes in the glaze and small voids came with uneven layers, unequally sized enamel grains, and the way the pastes were mixed. Small bubbles or blisters apparent in the depth of the glaze arose from trapped air during application.

For shaped objects the metal required an all over coating of white enamel, and this gave the grounding for the painted work on both sides. Such pieces were smoothly coated all over, with white applied directly over the copper, in either two or three thin layers.



Figure 7 Herzog Anton Ulrich-Museum *Venetian dish* (inv. Lim 2)

Firing:

Painted enamels are fired individually for every stage. The timing varies slightly according to the working stage and the quality of the colours, as well as the degree of heat within the firing chamber of the furnace. Even the exact placement of the workpiece in the furnace can change the firing conditions. The qualities of the enamels suitable for the grounding and painted work fuse in the range of 750 to 850° C⁵². It is probable that for the Limoges work the firing was at the lower end of this scale, as a slower firing gave more control for the paintings. The heat of the fire was judged by the colour inside the furnace and timing was by watching the process of fusion.

The treatise of Theophilus⁵³ described the firing of medieval gold cloisonné plaques. Later enamelwork was fired in standard goldsmiths' furnaces. Renaissance period painted objects were often of dimensions that were too large for furnaces appropriate for other types of enamelwork⁵⁴. It is presumed for large pieces glass-makers' furnaces were used, placing the enamels under a clay muffle arch, for even heating and protection from sooty particles. It is probable that slower warming, perhaps for several hours, was given prior to firing. Cooling to room temperature, after each firing, had to be very prolonged to prevent cracks forming in the glaze.

The pre-warming ensured that the workpiece was thoroughly dry prior to firing, otherwise flaws appeared in the glaze as moisture boiled off in the heat. In its pre-firing, warmed state, the enamel coating had to be handled without jarring. The piece was first held in front of the open furnace to become hot gradually, using two long metal rods or a spade-like tool that could slide under the firing support. Then the piece was inserted, quite slowly, into the full heat of the furnace. Once placed into the hot firing chamber of the furnace⁵⁵, the fusion of the enamel was of short duration. Objects up to about 15 cm diameter would require

about two to four minutes, and correspondingly longer for larger format objects. With several variables that affected firing there could be no set timing to suit all the classes of work. The timing was judged on an individual basis, by watching through an inspection hole in the furnace door, or by partly withdrawing the workpiece to examine the glaze. The workpiece was withdrawn, red hot, from the furnace just as the enamels began to flow, to allow the residual heat to continue the firing for the first few minutes of cooling. This prevented flaws, such as colour changes and excessive flowing of the glaze, due to overfiring. Severe over-firing, due to too high a temperature or for a prolonged period would result in irreversible changes and usually to the loss of the piece. Very slow cooling over several hours reduced the risk of cracks forming in the glaze.

Only enamels of similar fusing properties were laid for any one firing. Enamels mixed with an oily medium were not fired at the same stage as those mixed with water.

Copper bases:

The copper bases of Limoges work were comparatively thin in relation to the enamel coating. The general thickness is 0.6 to 0.9 mm⁵⁶. The early pieces were up to 1.016-mm thickness, while later work could be on copper as thin as 0.304 mm⁵⁷.

The earliest plaques appear to have been used as flat sections, however the enamel process could result in a slight curvature of the metal. The copper of the required gauge could be easily cut to shape with chisels or shears in the enamelling workshop. For the 16th century elaborate shapes, coppersmithing skills were needed for the metal preparation.

For the standard 16th century process, straight-sided plaques were shaped with a slight curvature, to arch or dome upward, flattening to the centre. The edges of the copper were turned downwards for rigidity. This also gave better hold for the counter-enamel. The top coating of enamel was taken over the whole surface, thus bringing the grounding coat right over the turned down edges. This ensured the picture area was wholly and evenly coated, and any shrinkages of glaze, or firing burrs, were thus unseen in the mounted plaque. Sharp corners were best cut or rounded, to reduce stress. However, for the Renaissance work, the plaques often show corners flattened with firing, sometimes curving upwards, and contributing to the warping of the form.

Stemmed dishes, large ewers and other objects made in parts, were joined together before enamelling, without soldering. Sections were joined with coppersmithing methods; to have widened collars around one component and the other part was pushed in. Handles and spouts were attached to the main part with a tab-and-slot method. The double-walled handles of ewers consisted of an outer section with the edge folded tightly over the inner strip, leaving three necessary vent holes. Over such mechanical joints the enamel grounding could smoothly cover the whole object, leaving the junctures inconspicuous.



Figure 8 Plaque (reverse, detail, split in copperbase; cat. 12)

Where the metal edge would otherwise be seen, for round and oval plates or the spouts of ewers, the edges were rolled over to the reverse sides. The grounding covered all and masked the copper edges.

The copper was cleaned prior to enamelling to remove grease, and Renaissance practice was probably the same as for the later methods, which consisted of boiling out the copper in various suitable mixtures⁵⁸ to brighten the surface and then scoured with powdered glass and water.

Dr I. Müsch has brought attention to the fact that for some of the 16th and 17th century Limoges plaques the sheet copper bases had original splits or tears in the metal (inv. Lim 23; figure 8). Some of these splits have been left without any attempt to close them up, so that the glaze is simply fused to span across the narrow openings, giving a coating that has remained intact (inv. Lim 23). For other pieces, the splits have been repaired by slotting through with narrow strips of copper, hammered smooth, to give a stable metal surface.

Firing Defects, Damage and Deterioration:

The problems regarding deterioration and crizzling of the early blue and purple enamels⁵⁹ arose due to formulae in use up to the early 16th century. With these exceptions, the enamels produced a hard, durable glaze, resistant to quite considerable atmospheric changes and with unfading colours. Damage occurs due to cracks in the glaze that form during the making of the pieces or at later periods due to accidental events. The grisaille white had very great durability and often these parts have remained intact even when other parts of the glazing of a picture have cracked severely or fallen away due to dropping of the piece, pressure or torsion. Early plaques often show cracks that are probably attributable to 19th century refurbishments, such as occurred when removing objects from original frames and when piercing fixing holes into some previously intact objects.

Warping or deforming of the metal occurs when the copper base softens during firing if a plaque is not supported

along the whole of its length. Stress between the metal and the glaze during cooling may cause distortion of the object, especially for rectangular plaques. Warping of the copper plaque shows as undulations of the surface, often with flattening out of rims or lifting up of corners. If the centre of the plaque bows or dishes, while red hot, the enamel tends to flow down, thickening the glaze in these depressions.

Cracks that run vertically through the depth of the glaze and down to the metal base result from damage after the piece was completed. Fractures or fissures that appear as fine hairline defects are usually faults that appeared during the making of the piece. These fissures traverse a rectangular plaque in lines running partly or wholly from one side to the opposite one. On rounded plaques and domed-up articles, the fissures radiate from the stress centre outwards.

Dark lines showing in the glaze were due to oxidising of the copper if exposed to air when cracks or voids opened up, leaving marks with refiring. Cracks left open to the air tend to darken over the years, and dirt collects in the narrow spaces. Green efflorescence may appear in such cracks, which reappears despite cleaning processes.

Surface scratches can show in the glaze and these usually affect the backs of platters and plates that were in contact with abrasive surface. The rims of dishes generally have at least some cracks, formed originally due to stress at these points, and subsequently giving rise to irremovable brown tinges, due to oxidation of the exposed copper.

The various effects that can be seen in the glaze include specks due to impurities in the enamel pastes. If a coating was insufficiently fired, and the grains did not flow out smoothly, this could leave pinholes or a slightly granular finish of the glaze. Numerous minute bubbles seen within the depth of the glaze, especially in flux, indicate the application of paste or powder (if applied by dry-dusting methods) was insufficiently compressed, trapping air. When droplets or 'crawling' effects show in the glaze this suggests that the enamel was applied as a slurry by dipping.

Notes

¹ Baratte 1993, pp. 18–19.

² Molinier 1885, pp. 62–67.

³ Molinier 1885, pp. 41–45.

⁴ Ardant 1855, p. 16.

⁵ Cunynghame 1906, pp. 168–172.

⁶ Brongniart 1844, pp. 149–153, 309–316.

⁷ Notably by Popelin 1866, Meyer 1895, Dalpayrat 1881 and Cunynghame 1899 & 1906.

⁸ Silver leaf or the slightly thicker foils of gold or silver, used as reflectors under clear enamels, either cut for selected shapes, such as for draperies, or to underlie the whole of the painted picture.

⁹ In this context, the term overglazes refers to mineral pigments fused over the layer of enamel to add opaque surface tints.

¹⁰ Michaels 1964/65, pp. 21–43.

¹¹ Millenet 1927, pp. 76–77.

¹² Baratte 1993, p. 53.

¹³ Aukt. Kat Mentmore 1977, pp. 172–179.

¹⁴ Baratte 2000, p. 20.

¹⁵ Aukt. Kat Mentmore 1977, pp. 205–208.

¹⁶ Baratte/2 pp. 368.

¹⁷ Aukt. Kat Mentmore 1977, pp. 209–211.

¹⁸ Baratte 2000, pp. 412–420.

¹⁹ Baratte 2000, 401–11; and Aukt. Kat Mentmore 1977, pp. 212–214.

²⁰ Aukt. Kat Mentmore 1977, pp. 193.

²¹ Baratte 2000, pp. 403–405.

²² Pissarskaia et al. 1974, pp. 139–163.

²³ Bronk/Röhrs 2002, p. 56.

²⁴ Brongniart 1844, pp. 149–153, 309–316.

²⁵ Slitine 2002, pp. 18–44.

²⁶ Grain size of a fineness that will pass through a mesh with 80 to 100 openings per square inch.

²⁷ Gauthier 1972, p. 306.

²⁸ Speel 1998, p. 63.

²⁹ Day 1907, p. 162.

³⁰ Day 1907, p. 163.

³¹ Cunynghame 1899, p. 21.

³² Day 1907, pp. 161–166.

³³ Verdier 1961.

³⁴ Molinier 1885, p. 5.

³⁵ Day 1907, pp. 161–166.

³⁶ Bronk/Speel 2001, pp. 49–50.

³⁷ Ferrand 1721.

³⁸ Arclais de Montamy 1765.

³⁹ Speel 1998, p. 32.

⁴⁰ Cellini 1967, p. 17.

⁴¹ Cunynghame 1899, pp. 48–56.

⁴² Ardant 1855, p. 19.

⁴³ Dalpayrat 1881, pp. 10–11.

⁴⁴ Cellini 1967, pp. 19–20.

⁴⁵ Speel 1998, pp. 101–103.

⁴⁶ Speel/Bronk 2001, pp. 66–72.

⁴⁷ Ferrand 1721, p. 210.

⁴⁸ Speel 1998, pp. 112, 147–148.

⁴⁹ Ferrand 1721, pp. 176–7, 219–20.

⁵⁰ Speel 1998, p. 66.

⁵¹ Dalpayrat 1881, pp. 18–20.

⁵² Speel 1998, pp. 58–60.

⁵³ Theophilus 1963, pp. 126–127.

⁵⁴ Arclais de Montamy 1765, pp. XXVIII–XXXII.

⁵⁵ Speel 1998, pp. 64–65.

⁵⁶ Michaels 1964/65, p. 23.

⁵⁷ Michaels 1964/65, p. 23.

⁵⁸ *Glass on Metal* 8 (6) (translation of Ferrand extract), p. 144.

⁵⁹ Michaels 1964/65, pp. 32, 35.

Die Materialzusammensetzung der Glasflüsse im Limousiner Maleremail

Einführung

Eine systematische Ermittlung der chemischen Zusammensetzung von Maleremails stellte bis vor einigen Jahren für die Analytik eine Schwierigkeit dar, da sie in grösserem Maßstab nur mit einer zerstörungsfreien Untersuchung der fragilen Objekte am Ort der Sammlung möglich ist. In den letzten Jahrzehnten sind wiederholt Analysen an Maleremails durchgeführt worden¹, jedoch meist an Einzelproben, die noch keine umfassende Behandlung der Themen Datierung, Rohstoffe und Werkstattzuordnung erlaubten. Jüngste Arbeiten von Isabelle Biron und anderen Kollegen am *Laboratoire de recherche des musées de France* (Musée du Louvre, Paris) nutzten dann zerstörungsfreie, allerdings ortsgebundene, Ionenstrahltechniken für die Untersuchung von Limousiner Maleremails, zunächst mit dem Schwerpunkt der Aufklärung von Korrosionsursachen², jüngst auch zur Problematik von Fälschungen des 19. Jahrhunderts³.

Für Glas und Metall, den beiden wesentlichen Materialien von Emailarbeiten, stehen leider keine naturwissenschaftlichen Verfahren der direkten Altersbestimmung zur Verfügung. Dennoch ist die Frage der Entstehungszeit über den Umweg der Kenntnis zeittypischer Materialien näher einzugrenzen. Vor allem der komplexe Chemismus der Glasflüsse mit ihrer Vielfalt an zugesetzten Flussmitteln, färbenden Oxiden und Trübungsmitteln bietet eine Reihe von Datierungsansätzen⁴. Für solche chronologischen Fragen ist die möglichst genaue Kenntnis der Email-Zusammensetzung in einem bestimmten Zeitraum von größter Wichtigkeit. Die Glasflüsse änderten sich mit der allgemeinen Weiterentwicklung der Glastechnologie, der Entdeckung neuer Elemente und der Verwendung reinerer Ausgangsmaterialien. Im Vergleich verschiedener Werkstätten kann es ebenfalls spezifische Arbeitsweisen geben, die eine Unterscheidung ermöglichen. Diesen beiden wichtigsten Fragen kann man naturwissenschaftlich nur auf den Grund gehen, wenn eine möglichst große Zahl von Objekten gut bekannter Datierung und Zuschreibung als Vergleich zur Verfügung stehen.

In einem dreijährigen Forschungsvorhaben an der Technischen Universität Berlin wurde in Zusammenarbeit mit Gerätebaufirmen zunächst ein neues transportables Messgerät entwickelt, das besonders für die Untersuchung im Kunstbereich konzipiert ist und neueste technische Entwicklungen auf dem Gebiet der Röntgenfluoreszenzanalyse integriert. Nach Sammlung und Aufarbeitung der Quellschriften des 16. bis frühen 20. Jahrhunderts zu Email-Rezepturen konnten dann in den Jahren 2000 und 2001 auf einer Reihe von Messreisen etwa 160 Maleremails, vor allem aus deutschen Sammlungen, untersucht werden. Das Herzog Anton Ulrich-Museum bildete dabei den wichtigsten Anlaufpunkt. Wesentliche Ergebnisse dieser Materi-

alanalysen und spezielle Erkenntnisse zu bestimmten Braunschweiger Sammlungsstücken werden anschließend zusammengefasst⁵.

Naturwissenschaftliche Untersuchungsverfahren

Der größte Teil der Emailanalysen wurde zerstörungsfrei und im Museum mit Hilfe eines mobilen Spektrometers für die *Mikro-Röntgenfluoreszenzanalyse* (μ -RFA) durchgeführt. Die Röntgenfluoreszenzanalyse (RFA) ist eine Methode, mit der vor allem anorganische Materialien untersucht werden, da die Elemente Wasserstoff, Kohlenstoff, Sauerstoff und Stickstoff, die die Hauptbestandteile in organischen Proben bilden, nicht detektiert werden können. Neben Anwendungen in der Metallurgie, Petrochemie, Geochemie, Toxikologie und Kriminalistik eignet sie sich auch zur zerstörungsfreien Analyse von Kunstwerken sowie archäologischen und paläontologischen Proben.

Röntgenstrahlung ist eine hochenergetische Strahlung, die auf der elektromagnetischen Skala zwischen ultravioletem Licht und Gammastrahlung liegt. Als Fluoreszenz wird allgemein das Phänomen beschrieben, dass eine von einem Material absorbierte Energie (hier Röntgenstrahlung) in Form der gleichen oder ähnlichen Energie (also ebenfalls Röntgenstrahlung) wieder abgegeben wird. Die verschiedenen Fluoreszenzenergien, die von der Probe ausgesandt werden, können benutzt werden, um ihre Elementzusammensetzung zu entschlüsseln.

Zur Erzeugung der anregenden Röntgenstrahlung wird im hier verwendeten Spektrometer eine luftgekühlte Röntgenröhre verwendet. In dieser luftleeren Stahlröhre werden Elektronen beschleunigt und treffen auf das sog. Target, die Röntgenanode. In dieser Metallanode werden die Elektronen abgebremst, was dazu führt, dass die Elektronen ihre kinetische Energie in Form der sog. Bremsstrahlung aussenden. Diese Strahlung besitzt ein kontinuierliches Spektrum und kann maximal die Energie besitzen, mit der die Elektronen vorher beschleunigt wurden. Neben der Bremsstrahlung wird auch eine für das Anodenmetall charakteristische Strahlung erzeugt. Diese kommt zustande, wenn ein beschleunigtes Elektron ein kernnahes Elektron des Anodenmetalls trifft und aus dem Atom herausschlägt. So entsteht aus dem Atom ein geladenes Ion, das eine kernnahe Elektronenlücke besitzt. Da dieser Zustand energetisch ungünstig ist, wird diese Elektronenlücke von einem Elektron aus einer höheren, kernferneren Schale (Atomorbital) besetzt. Die Energiedifferenz zwischen den beiden Zuständen ist abhängig von dem Abstand der Schalen des Atoms und ist daher für jede Atomsorte, also jedes Element verschieden. Die bei diesem Prozess freiwerdende Energie kann in Form eines Röntgenphotons abgegeben werden. Die so entstandene charakteristische Röntgenstrahlung besitzt eine weitaus höhere Intensität als die Bremsstrahlung. Beide zusammen bilden die Primärstrahlung die zur Anregung der Fluoreszenzstrahlung dient.

Die μ -RFA als vergleichsweise junge Variante der RFA bedient sich spezieller Röntgenoptiken, um den Primärstrahl der Röhre auf einen kleinen Fleck, der Physiker spricht von Spot, zu fokussieren. Üblich sind zum Beispiel

Mono- oder Polykapillaren aus Glas, mit denen Spotdurchmesser bis zu wenigen Mikrometern⁶ erreicht werden. Damit sind Untersuchungen von Inhomogenitäten oder feinsten Details möglich. Die Röntgenstrahlung wird in einer Polykapillare, wie sie hier verwendet wurde, nahezu verlustfrei über Totalreflexion transportiert und zu einem Strahl hoher Intensität gebündelt, so dass trotz des kleinen Spots sehr gute Nachweisgrenzen bis in den Spurenbereich erreicht werden.

In der Probe selbst wird die Primärstrahlung von den Atomen absorbiert und es findet ein Prozess statt, der vergleichbar ist mit dem Entstehen der charakteristischen Röntgenstrahlung in der Röntgenröhre. Jetzt werden durch die Primärstrahlung kernnahe Elektronen aus einem Atom entfernt und diese Elektronenlücken werden wiederbesetzt mit Elektron aus höheren Orbitalen. Die dabei freiwerdenden Röntgenphotonen mit charakteristischen Energiebeiträgen verraten, von welchem Element sie ausgesendet wurde. Über die Intensität der einzelnen Energien bzw. Wellenlängen kann dann berechnet werden, in welcher Konzentration ein Element in der Probe enthalten ist. Für das gleiche Ausgangsorbital steigen die Fluoreszenzenenergien mit der Ordnungszahl eines Elementes an. Während einer Messung, die typischerweise wenige Sekunden oder Minuten dauert, können simultan mehrere Elemente in einem Spektrum erfasst werden.

Die Röntgenstrahlung ist eine ionisierende Strahlung, die schädlich für biologisches Gewebe ist (Strahlenschutz). Eine Beschädigung von anorganischen Proben durch die Strahlung ist jedoch nicht zu befürchten, weil das durch die anregende Strahlung frei gewordene Elektron wieder mit dem Ion zu einem Atom rekombinieren kann. In elektrisch leitenden Proben geschieht dies schneller als in nichtleitenden Proben. Bei letzteren, also auch Glas und Email, können die Elektronen für eine gewisse Zeit in sog. metastabilen Potentialminima gefangen werden und sind in diesem Zustand fähig Licht zu absorbieren, was dann als bräunliche Verfärbung an der Messstelle sichtbar wird. Tests haben gezeigt, dass sie bei weißen Emails am stärksten sichtbar werden können. Zwar sind diese Verfärbungen reversibel und gehen mit der Zeit zurück, jedoch sollte durch die Wahl einer möglichst kurzen Messzeit für Untersuchungen an Glas und Email und durch Tests mit der μ -RFA immer im Vorfeld geprüft werden, ob die Strahlungsdosis ein kritisches Maß nicht überschreitet.

Als Detektionssystem für mobile RFA-Geräte eignen sich aus Gründen der Grösse nur so genannte energiedispersive Röntgendetektoren. Sie sind in der Lage, die einzelnen Röntgenquanten zu registrieren und in ein Stromsignal zu überführen, das der Energie des Röntgenquants proportional ist. In der Geräteelektronik werden die einzelnen Signale sehr schnell hintereinander registriert, nach verschiedenen Energien sortiert und aufsummiert. Aus der Summe der Röntgenquanten verschiedener Energie ergibt sich so das Röntgenspektrum der Probe. Die Flächen der Signale, die für ein bestimmtes Element stehen, sind, vereinfacht ausgedrückt, proportional zu der Konzentration des Elements in der Probe. Die Signalfächen werden nach speziellen Peakentfaltungsalgorithmen bestimmt und die Konzentrationen unter Berücksichtigung komplexer Inter-

elementeffekte berechnet. Da wie oben erwähnt das Element Sauerstoff in der Regel nicht mit der RFA bestimmt werden kann, es aber einen wichtigen Bestandteil der Glas- und Emailproben darstellt, werden im Fall von silicatischen Materialien alle Elemente (außer Chlor und Schwefel) in ihre Oxide umgerechnet und so tabelliert. Welche Elemente gemessen werden könnten, hängt hauptsächlich von der Bauweise des Detektors ab. Elemente mit niedriger Ordnungszahl und niedriger Röntgenfluoreszenzenergie können nicht gemessen werden, wenn ihre Strahlung nicht bis in den Detektor hinein gelangt, das heisst vorher an Luft oder dem Detektorfenster absorbiert wird. Bei Elementen mit hohen Ordnungszahlen besteht die Gefahr, dass die Röntgenstrahlung hoher Energie nicht im Detektor registriert wird, weil sie durch den Detektor hindurchgeht und nicht absorbiert wird. In diesem Fall kann man jedoch häufig auf Fluoreszenzlinien niedrigerer Energie zurückgreifen. Seit einigen Jahren stehen kommerziell leistungsfähige Detektoren auf Siliziumbasis (Driftkammerdetektoren) zur Verfügung, die sehr klein und einfach zu kühlen sind (also im Gegensatz zu anderen Detektortypen keinen flüssigen Stickstoff benötigen). Sie werden deshalb gern in mobilen RFA-Spektrometern eingesetzt.

Das im Rahmen dieses Projektes entwickelte Mikro-Röntgenfluoreszenzspektrometer ArtTAX, Fa. intax Berlin, (Abb. 1) zeichnet sich durch mehrere Eigenschaften aus, die für die Analyse von Maleremails vorteilhaft waren:



Abb. 1 Während einer Mikro-RFA-Untersuchung am Herzog Anton Ulrich-Museum. Messkopf des Spektrometers ArtTAX (Fa. intax Berlin).

1. Das Gerät lässt sich transportieren und kann in einem Museum betrieben werden.
2. Da die Proben nicht wie sonst üblich in eine Probenkammer gegeben werden müssen, können Objekte beliebiger Größe und (fast) beliebiger Form untersucht werden.
3. Der anregende Röntgenstrahl kann auf 80-100 μ m fokussiert werden, und somit sind Untersuchungen von Zeichnungsdetails möglich. Eine genaue Positionierung

des Messkopfes über dem Objekt erfolgt über ein am Mess- und Steuercomputer dargestelltes Kamerabild sowie ein spezielles System von sich überlagernden Lichtspots.

4. Für die Analyse von Glas und Email ist es zudem vorteilhaft, dass leichte Elemente bis hin zu Natrium detektiert werden können (das heisst Mg, Al, Si, P, Cl, K), was bei Untersuchungen an Luft im allgemeinen nicht der Fall ist. Die Röntgenstrahlungen der Elemente Natrium bis Argon (3. Periode im Periodensystem der Elemente) werden zum Teil stark von Luft absorbiert, so dass das Objekt in eine Vakuumkammer gestellt werden müsste (hohes Bruchrisiko bei intakten Emails). Stattdessen arbeitet das Gerät mit einer Spülung von Helium, einem nicht toxischem und chemisch unreaktiven Edelgas, in dem die Absorption der niedrigen Fluoreszenzenenergien weitgehend vermieden wird.

Die Analyse der leichten Elemente (besonders des Natriums) ist jedoch aus anderen Gründen trotzdem auf zerstörungsfreiem Wege nicht unproblematisch: Gealtertes Email kann aufgrund von Auslaugungsprozessen eine an Alkaliionen abgereicherte Oberfläche besitzen, die nicht mehr die ursprüngliche Zusammensetzung besitzt. Die Informationstiefe der leichten Elemente (besonders Natrium, Magnesium) ist mit wenigen Mikrometern so gering, dass unter Umständen der gemessene Wert fehlerhaft ist. Auch ein organischer Überzug, der eventuell zu konservatorischen Zwecken aufgetragen wurde, kann ähnliche Probleme bereiten und sollte lokal mit einem geeignetem Lösemittel entfernt werden. Je höher die Fluoreszenzenergie liegt, desto weniger macht sich eine geringe Korrosion der Oberfläche bemerkbar. Andererseits kann bei der Messung sehr dünner Schichten noch ein geringer Anteil einer tieferliegenden Schicht zum Spektrum beitragen. Rechnerische Abschätzungen haben jedoch ergeben, dass dies für die typische Schichtdicke der Maleremails weitgehend zu vernachlässigen ist.

Die Stärken der μ -RFA liegen in der Möglichkeit, die Hauptbestandteile, Nebenbestandteile sowie Spuren im Email simultan zu bestimmen. Eine besonders große Empfindlichkeit besitzt dieses Gerät für die Elemente von Chrom bis Zink mit Nachweisgrenzen um 0,002 Gew. % des entsprechenden Oxides (in bleiarmer Glasflüssen). Die Nachweisgrenzen für die Haupt- bzw. Nebenbestandteile Natrium und Magnesium liegen bei 4 bzw. 2 Gew. % der Oxide. Die Unsicherheit in der Bestimmung der Hauptbestandteile liegt in der Regel bei 5–10% relativer Genauigkeit, sie kann aber für bestimmte Fälle (hohe Bleigehalte, Peaküberlappung, geringe Intensität) auch darüber liegen (30–50% rel.). Eine genauere Beschreibung des Spektrometers sowie Details zu den Nachweisgrenzen sind an anderer Stelle publiziert⁷.

Als alternative Analyseverfahren wurde an einigen Emails außerdem die Elektronenstrahlmikroanalyse (ESMA) angewendet. Bei diesem Verfahren werden kleine Fragmente oder Splitter, wie sie bei der Restaurierung von Objekten anfallen können, zur Analyse verwendet. Da diese Analysemethoden Vakuumbedingungen benötigt und die Probenkammer meist nicht auf größere Objekte ausgelegt ist, sind Analysen ohne Probenahme in der Regel nicht möglich.

Die zu analysierenden Fragmente (einige Zehntel Millimeter bis ein Millimeter groß) werden in der evakuierten Probenkammer eines Rasterelektronenmikroskops mit einem fokussiertem Elektronenstrahl (ca. 5 μ m Durchmesser) beschossen. Hierbei wird, wie bei der Röntgenröhre beschrieben, ebenfalls materialcharakteristische Röntgenstrahlung neben Bremsstrahlung freigesetzt. Für quantitative Untersuchungen und zur Aufklärung der Schichtenabfolge werden die Proben in ein Gießharz eingebettet, plangeschliffen, poliert und mit einer leitenden Oberfläche aus Kohlenstoff versehen. Verglichen mit der Röntgenfluoreszenzanalyse besitzt die ESMA eine höhere Genauigkeit für Neben- und Hauptbestandteile der Probe (1–2% relative Genauigkeit) und die Möglichkeit, Elemente schon ab Fluor zu bestimmen. Da neben der charakteristischen Röntgenstrahlung auch die Bremsstrahlung, die beim Abbremsen des Elektronenstrahls in der Probe entsteht, aus der Probe emittiert wird und es somit zu einem größerem Untergrundrauschen kommt, liegen die Nachweisgrenzen ungünstiger als bei der RFA (in Glas ungefähr 0,2 Gew.% der Oxide).

Die Ausgangsmaterialien der Emailherstellung im 15. bis 17. Jahrhundert

Bedingt durch eine traditionell mündliche Weitergabe des Berufswissens ist die Zahl überlieferter Quellen zu Rezepten und Techniken der Maleremails nur dürftig. Historiker und Emailleure des 19. Jahrhunderts wie Maurice Ardan⁸, Alfred Meyer⁹ und Claudius Popelin¹⁰ veröffentlichten zwischen 1842 und 1895 einige überlieferte Traktate aus Limoges, deren Originale allerdings offenbar nicht erhalten geblieben sind.

Das Schmelzen der „Rohemails“, das heißt der Glaskuchen oder -brocken, mit denen die Emailleure arbeiteten, erforderte das spezialisierte Wissen von Glasmachern. Neben der Produktion von Hohl- und Flachglas belieferten die Glashütten auch Emailleure und Glasmaler. So kann wohl mit Recht davon ausgegangen werden, dass die in der Spätrenaissance aus anderen Quellen bekannten Rohstoffe der Glasherstellung ebenfalls für die Limousiner Maleremails Verwendung fanden.

Offenbar gab es in Limoges selbst Hütten, die für die Emailleure arbeiteten: Liest man die wenigen Quellen aus Limoges, fällt auf, dass sich einige ausschließlich mit Rezepturen zur Emailherstellung befassen, so zum Beispiel die Schriften von Domenge (Dominique) Mouret von 1583¹¹, Valérie Audin (1736–1744)¹² und Jean-Baptiste Nouailher (1748/49)¹³, während ein anderes, anonymes Traktat¹⁴ ausschließlich der Emailleertechnik selbst, der Reinigung des Kupfers und der abschließenden Dekoration gewidmet ist. Es gibt aber auch die Erwähnung eines *Noir de Venise* bei Mouret, bei dem es sich um importiertes Email aus Venedig handeln könnte. Während das Maleremail in Limoges florierete, waren die Glasmacher Venedigs (bzw. Muranos) europaweit führend in der Herstellung von gefragtem Kristall- und Farbglass. Hunderte von Rezepturen für Gläser und *smalti* in allen Farbschattierungen, die von Zecchin und jüngst von Moretti und Toninato zusammengetragen und kommentiert wurden, legen Zeugnis von hohem Wissensstand und einem florierenden Erwerbszweig ab¹⁵.

Weniger eindeutig einzuordnen ist eine letzte im Zusammenhang mit Limoges genannte Quelle: Die von Meyer¹⁶ und Popelin¹⁷ in jeweils leicht unterschiedlicher Form veröffentlichte Schrift des Blaise de Vigenère basiert auf einem wahrscheinlich griechischen Manuskript, das von de Vigenère im Jahre 1578 übersetzt wurde. Da diese Abhandlung in keinem Punkt auf die Technik des Maleremails Bezug nimmt, könnte das griechische Original auch älteren Ursprungs sein.¹⁸

Der folgende Abschnitt gibt eine kurze Einführung in die wesentlichen Ausgangsmaterialien der Emails. Eine zusammenfassende Darstellung der Rezeptliteratur zwischen etwa 1500 und 1920 einschließlich bibliographischen Hintergründen und einem chemisch-technischen Glossar, findet sich bei Speel und Bronk¹⁹. Die Rezepte zum Schmelzen eines Emails gehen gewöhnlich von einem farblosen Grundglas (frz. *fondant*, *verre blanc*, *rocaille*, *cristal*, *verre de Languedoc*) aus, das aus Quarz (SiO_2) in Form von Sand, Kiesel oder Feuerstein, einem oder mehreren alkalischen Flussmitteln und ggf. Bleioxid (Bleiglätte oder Mennige) erschmolzen wurde. Moutet erwähnt als Flussmittel *sel alcali*, vermutlich Soda (Na_2CO_3), die aus Strandpflanzenasche gewonnen wurde. Die Mehrheit der Maleremails zeigt neben Natrium- aber auch noch ähnlich hohe Kaliumgehalte, für die als Rohstoffe Weinstein (Kaliumtartrat), Salpeter (Kaliumnitrat) oder auch Farn- oder Holzasche in Frage kommen. Abhängig von der Art und Reinheit des Flussmittels gelangen auch Elemente wie Calcium, Magnesium, Phosphor, Chlor, Schwefel, Eisen, Strontium und Rubidium als Begleitelemente in das Email.

Die reichhaltige Palette transparenter Farben und das Schwarz der Limousiner Maleremails wurde mit Hilfe von nur vier Elementen erreicht: Eisen, Kupfer, Cobalt und Mangan. Während Eisen und Kupfer meist als „Hammerschlag“, also oxidisch, verwendet wurden und somit chemisch recht rein waren, stammten Mangan und Cobalt aus Verbindungen mineralischen Ursprungs, nämlich dem Périgord-Stein (namensgebend für dieses Manganerz²⁰ ist das Vorkommen im Périgord unweit von Limoges) und Zaffer bzw. Smalte, beides cobalthaltige Produkte aus vermutlich sächsischen Lagerstätten. Diese Erze zeigen typische Begleit- und Spurenelemente, die für weiterführende Interpretationen von Interesse sind.

Das für Grisaille-Arbeiten so wichtige opake Weiß stellte die Glasmacher wohl vor die anspruchsvollste Aufgabe: Blei und Zinn wurden zunächst zusammen „calciniert“ (und damit in die Oxide bzw. ein Bleistannat überführt), der entstandene *calx* dann gemahlen und mit einem farblosen Glas verschmolzen. Die optische Trübung (Opakisierung) wird durch eine diffuse Streuung des einfallenden Lichtes an den Zinnoxid-Partikeln im Glas verursacht. Nur durch mehrfaches Schmelzen und Wiederaufmahlen konnten die Partikel so weit mechanisch zerkleinert werden, dass im fertigen Email ein homogener Gesamteindruck entsteht.

Für das Inkarnat, Blut sowie schwarze oder braune Konturen und Signaturen wurden nahezu ausschließlich Metalloxide (des Eisens, Mangans, Kupfers, Cobalts) und ihre Mischungen verwendet. Die Herstellung von *Rouge*, einem reinen Eisenoxidrot, ging z.B. von *sanguine*, einer Varietät

des Minerals Hämatit (Blutstein) aus oder von grünem Vitriol (Eisensulfat).

Für die Vergoldung der Maleremails benutzen die Emailleure mechanisch fein zerriebenes Gold, das mit Öl oder einem anderen im Ofen leicht flüchtigen Bindemittel mit einem Pinsel aufgetragen wurde und dann eingebrannt wurde.

Ergebnisse der Materialanalysen

Die Einzeldaten der 56 untersuchten Braunschweiger Emails (μ -RFA und ESMA) sind im Anhang aufgeführt (siehe Tabelle im Anhang). In die weiter unten vorgestellten Vergleiche gingen außerdem noch Maleremails aus der Sammlung des Kunstgewerbemuseums Berlin, einer privaten Sammlung in Hamburg, dem Grünen Gewölbe Dresden, dem J. Paul Getty Museum (Los Angeles) und dem Victoria und Albert Museum (London) ein. Für naturwissenschaftliche Vergleiche war der Umstand von besonderer Wichtigkeit, dass die Sammlung des Herzogs Anton Ulrich bis zum Jahre 1785 abgeschlossen war. Nur sehr wenige Neuankäufe wurden im 19. und 20. Jahrhundert getätigt. Daher bestanden – im Gegensatz zu vielen anderen Sammlungen – nur in sehr seltenen Fällen Zweifel an der Authentizität eines Objektes.

Zeitliche Entwicklungen

Die Grundzusammensetzung:

Beginnend mit dem Bleigehalt muss in der Diskussion unterschieden werden zwischen opaken Emails, den transparenten Farbflüssen und den Gegenemails (letztere wurden wenigstens teilweise auch als Grundierungsemail verwendet): Während opake Flüsse generell hoch bleihaltig sind (siehe oben: Herstellung des *calx*), wurden bei den Gegenemails sowohl solche mit hohem als auch niedrigem Bleigehalt nachgewiesen. Die Gegenemails der frühen Herstellungsperiode sind typischerweise farbig, oft unregelmäßig transluzid oder opak, und weisen zwischen 5 und

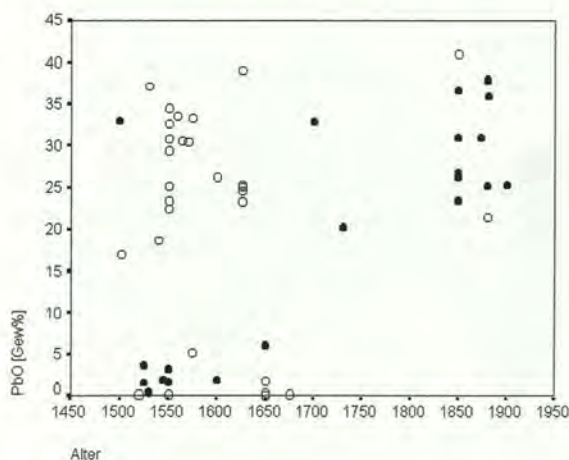


Abb. 2 Bleigehalte in Gegenemails (16. bis 19. Jh.). (Farblose G.: weisse Markierungen, farbig G.: schwarze Markierungen, Angaben in Gew.%).

35% PbO auf²¹. Um 1530 wurden farblose (oder nahezu farblose) Gegenemails üblich, die sich dann in zwei klar differenzierte Gruppen mit < 5% PbO und >15–40% PbO unterteilen lassen (siehe Abb. 2). Ein sehr frühes transparentes, bräunliches Gegenemail trägt eine Tafel aus der Schule des Jean I Pénicaud (Inv. Nr. Lim 27; Kat. Nr. 2), das einen sehr hohen Eisenanteil enthält (13% Fe₂O₃) und zum bleiarmen Typus gehört. Der weitaus größte Teil der farblosen Gegenemails ist bleireich. Für viele ist von einem Braunsteinzusatz, wahrscheinlich zur Entfärbung auszugehen (bis 2% MnO). Im 16. und 17. Jahrhundert wurden niedrige Bleigehalte in farblosen Gegenemails nur vereinzelt nachgewiesen²². Ab dem 18. Jahrhundert wurden die Gegenemails wieder farbig und sind offenbar ausschließlich bleireich.

Zumindest die an Blei reichen farblosen Gegenemails des 16. und 17. Jahrhunderts müssen als eigene Flüsse, wahrscheinlich speziell zu diesem Verwendungszweck, hergestellt worden sein, denn ihre Zusammensetzung ist deutlich verschieden von der transparenten Farbflüssen. Deren Bleigehalt in Abhängigkeit von der Herstellungszeit und eine Häufigkeitsverteilung der für verschiedene Zeiträume gefundenen Blei-Werte zeigen Abb. 3 und 4. Demnach war im späten 15. Jahrhundert, dem gesamten 16. und der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts die überwiegende Zahl der analysierten Farben ganz oder nahezu bleifrei (< 5 PbO). Einige wenige Stücke zeigten in einzelnen Farben, gehäuft im Blau, aber auch in Violett, Grün, Braun und Grau Gehalte über 5 bis maximal 20% PbO. In der zweiten Hälfte des

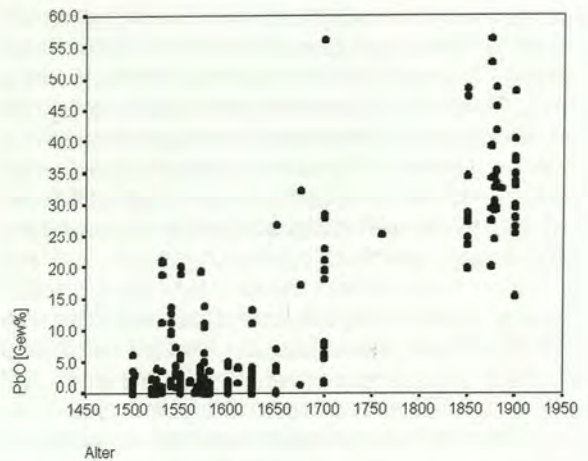


Abb. 3 Bleigehalte in transparenten Farben (16. bis 19. Jh.). Angaben in Gew.%.

17. und dem 18. Jahrhundert wurden dann nur noch vereinzelt Flüsse mit weniger als 1–2% PbO nachgewiesen. Zwei separate Gruppen mit Bereichen von 0–10% und von 15–30% PbO (neben einem Fall mit 55%) sind im Histogramm (Abb. 4) erkennbar²³.

Die Verteilung der Alkalioxide (Na₂O, K₂O), sowie des Calciumoxids (CaO) in den Maleremails unterliegt einer recht großen Streuung. Um die zum Emaillieren notwendigen niedrigen Temperaturen zu erreichen, mussten für bleifreie

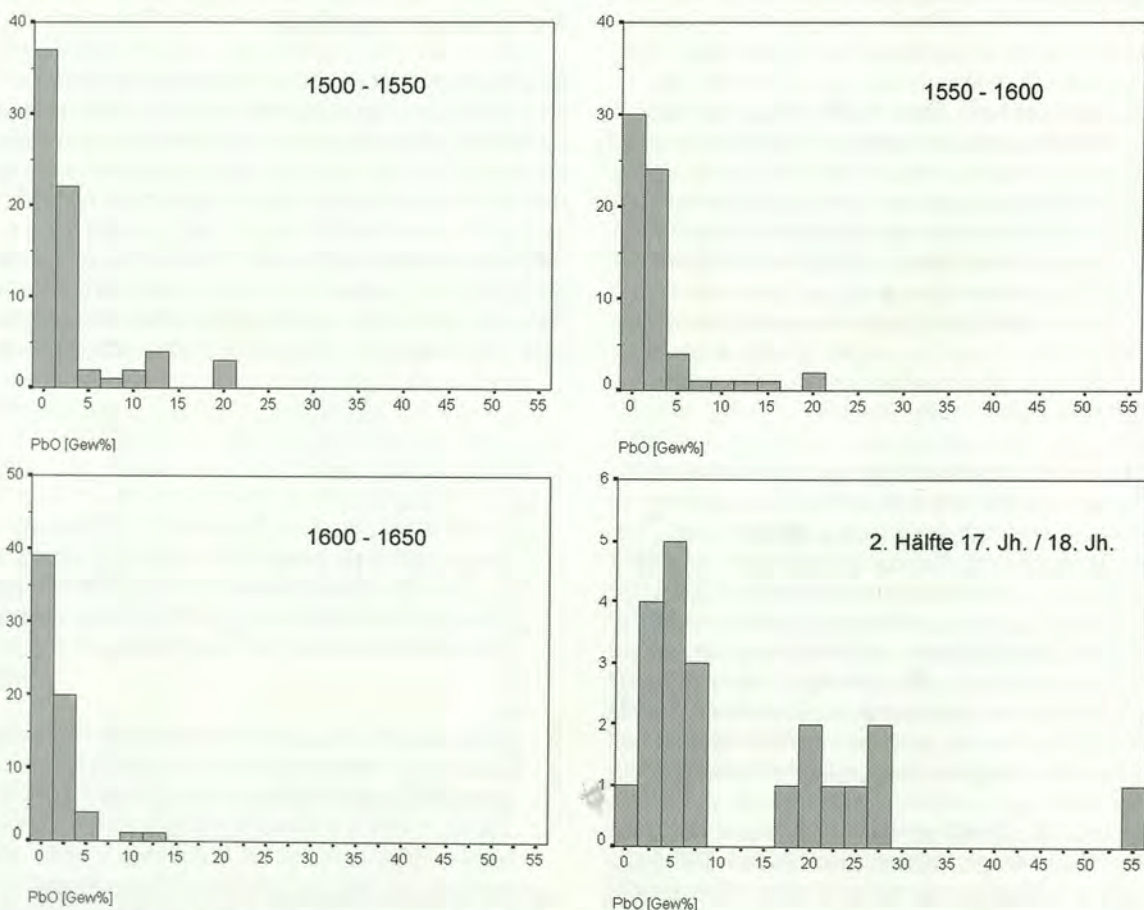


Abb. 4 Häufigkeitsverteilung der Bleigehalte in transparenten Farben (16. bis 18. Jh.).

Emails große Anteile alkalihaltiger Flussmittel zur Schmelzbereichserniedrigung zugesetzt werden. In der Summe enthalten diese Flüsse um 20% Alkalioxide, einer der Gründe für ihre z.T. geringe chemische Stabilität²⁴. Aus den Elektronenstrahlmikroanalysen wurde ein Bereich von 7 bis 15 % Na₂O bestimmt. (Wegen Oberflächenveränderungen liefert die Röntgenfluoreszenzanalyse zum Teil zu niedrige Natrium-Werte.) Kalium liegt typischerweise in der gleichen Größenordnung und kann zwischen 1 und 15% K₂O variieren. Calciumoxid zeigt eine ähnliche Schwankungsbreite von 1 bis 10% CaO, in opakem Weiß zum Teil noch darunter liegend. Während beim Kalium keine Änderung vom 16. bis 18. Jahrhundert gefunden wurde, ist der Calcium-Anteil im Durchschnitt im 16. Jahrhundert (zwischen 4–10% CaO) höher als im 17. und 18. Jahrhundert (1–6% CaO).

In den Maleremails sind die für Alkaliflussmitteln aus pflanzlichen Quellen typischen Verunreinigungen zu finden. Auch hier streuen die Gehalte in relativ großen Bereichen (Tabelle 1)²⁵. Insgesamt zeigen die Flüsse der Maleremails verglichen mit Hohl- und Flachglas der gleichen Herstellungszeit eine zum Teil sehr hohe Reinheit.

Tabelle 1: Ungefähre Bereiche typischer Neben- und Spurenelemente aus den Flussmitteln (in transparenten Farben). Angaben in Gew.%.
 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.

| | |
|-------------------------------|--|
| MgO | ca. 0,5 – 2,5% |
| Cl | ca. 0,1 – 1,5%
(und selten Spuren von Brom) |
| P ₂ O ₅ | < 0,3 – 2,5% |
| Rb ₂ O | < 0,005 – 0,025% |
| SrO | 0,005 – 0,05% |

Von der zweiten Hälfte des 16. bis zum 18. Jahrhundert sinken die Gehalte der Spurenelemente Rubidium und Strontium (Abb. 5). Beide Elemente kommen in den alkali-haltigen Flussmitteln vor, Strontium außerdem vermutlich auch im Périgord-Stein (s.u. unter violett). Nach 1600 enthalten die transparenten Emails nicht mehr als 0,01% Rb_2O und 0,06% SrO . Die höchsten Werte in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts liegen zum Vergleich bei 0,025% Rb_2O und 0,09% SrO ²⁶.

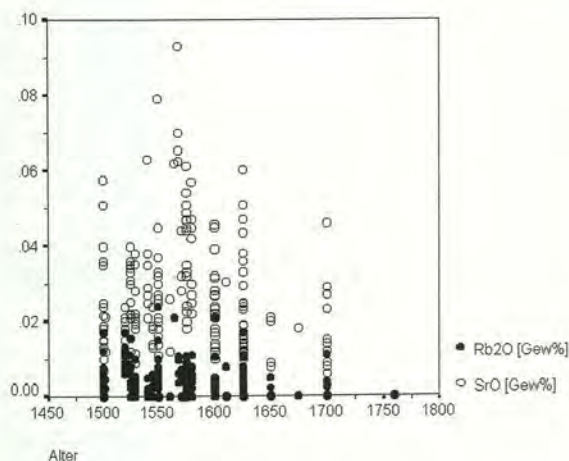


Abb. 5 Rubidium- und Strontiumgehalte (in Gew.%) in transparenten Flüssen für verschiedene Entstehungszeiten.

Opake Emailflüsse:

Der Zinnoxidgehalt in opak weißen Emails kann stark variieren und liegt unabhängig von der Entstehungszeit zwischen 8 und 35% SnO_2 . Der Blei-Gehalt beträgt im 16. Jahrhundert typischerweise 20–30% PbO , mit gelegentlich deutlich niedrigeren Werten für die 1. Hälfte und Maxima von 35–40% für einige Stücke der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Aus dem Verhältnis von Blei- und Zinnoxid (siehe Abb. 6) ergibt sich eine abnehmende zeitliche Tendenz und daraus ggf. die Möglichkeit einer ungefähren Datierung: Während das maximale Verhältnis im 16. Jahrhundert bei einem Wert von 2,2 liegt, wird im 17. Jahrhundert ein Wert von 1,5 und im 18. Jahrhundert sogar von 1,0 nicht mehr überschritten.

Die generell festgestellte Reinheit des opaken Weiß, insbesondere der z.T. sehr geringe Gehalt an grünfärbendem Eisen (minimal 0,1% Fe_2O_3), aber auch anderer Verunreinigungen wie Titan oder Barium, ist bemerkenswert für diese Zeit. In den meisten weißen Emails wurde der Zusatz von Braunstein (Manganoxid, maximal 0,6% MnO) für die zusätzliche Entfärbung nachgewiesen.

Spätere Maleremails aus dem 18. und besonders dem 19. Jahrhundert sind häufig mit einer Bleiar senat-Verbindung getrübt, die sich während des Schmelzens beim Zusatz von Arsenoxid zu einem bleihaltigen Fluss bildet. Das früheste bisher von uns nachgewiesene Arsenweiß in einem Maleremail datiert um 1750–70²⁷.

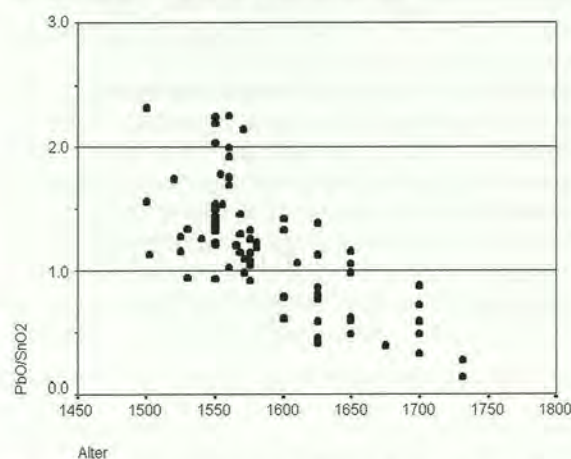


Abb. 6 Bleioxid/Zinnoxid-Verhältnis in opak weißen Flüssen.

Opak gelbes Email fand nur selten Verwendung und ist in keinem Limoger Rezept erwähnt. Die Analysen gut zugeschriebener Emails aus drei Werkstätten ergaben, dass im frühen und späten 16. Jahrhundert (Monvaerni-Meister und Léonard Limousin) sehr hohe Gehalte der Elemente Blei und Zinn nachgewiesen wurden. Der Glasfluss enthält grössere Mengen einer gelben, kristallinen Bleistannat-Verbindung, deren Herstellung und Zusammensetzung Parallelen zu den Blei-Zinn-gelb-Pigmenten zeigt²⁸. Auf Cäsarenköpfen der Laudin-Werkstatt (2. Hälfte des 17. Jahrhunderts) konnte neben Blei und Zinn auch Antimon und zum Teil Zink detektiert werden. Hier gibt es Entsprechungen in venezianischen Rezepten gelber Emails (sog. *giallo*, *giallolino* oder *anime*)²⁹.

Ab 1650 finden sich gelegentlich auch opak grüne oder blaue Emails, gefärbt durch Zusatz von Eisen und Kupfer bzw. Kupfer und Cobalt zu einem opak gelben bzw. weißen Email (vgl. Inv. Nr. Lim 176 & 187, Kat. Nr. 176 & 182).

Transparente Farbflüsse

Die farbbildenden Mechanismen in Glas und Email sind komplex und an anderen Stellen unter chemischen und physikalischen Gesichtspunkten erläutert worden³⁰. An dieser Stelle soll daher ausschließlich auf die Gehaltsbereiche der färbenden Elemente und chronologische Besonderheiten in den einzelnen Farbflüssen der Maleremails eingegangen werden. Tabelle 2 gibt einen ersten Überblick der färbenden und trübenden Elemente bis zum 18. Jahrhundert. Näheres zu den einzelnen Farben wird im Folgenden diskutiert.

Blau...

entsteht im Glas durch zweiwertige Cobalt- und Kupferionen, dabei ist die Farbwirkung von Cobalt etwa hundertmal stärker als die von Kupfer. In den Maleremails wurden sowohl kupferblaue (2–4% CuO) und cobaltgefärbte Flüsse (0,1–1,6% CoO) als auch solche nachgewiesen, in denen beide Metalle vorliegen.

Wie bereits erwähnt, sind die Begleitelemente des Cobalts von besonderer Signifikanz: Obwohl die Limoger Rezeptquellen nichts über dessen Herkunft verraten, kam das Cobalterz in dieser Zeit wahrscheinlich aus den nachweislich hochproduktiven Bergwerken des sächsischen Erzgebirges. Arclais de Montamy³¹ erwähnt außerdem im Jahre 1765 Cobalt aus Spanien in der Emailmalerei. Begleitelemente der sächsischen Cobalterze sind Nickel, Zink, Arsen und Bismut, deren Größenordnungen im Vergleich zum Cobaltgehalt eine genauere Betrachtung lohnen, da sie zum Teil zeitlichen Änderungen unterworfen sind. Das NiO/CoO-Verhältnis³² bewegt sich ohne klare chronologische Abhängigkeit zwischen 0,1 und 0,5 (erst im

19. Jahrhundert sinkt es deutlich ab). Ähnliches gilt für das ZnO/CoO-Verhältnis mit Werten zwischen 0 und 0,06 (zwei Ausnahmen mit höheren Werten in Emails um 1500).

Für die Elemente Arsen und Bismut hatte bereits I. Biron³³ festgestellt, dass ein sprunghafter Anstieg beider Elemente in den cobaltblauen Maleremails um 1530–1550 auftritt. In Abb. 7 sind die verschiedenen Verhältnisse datierungsabhängig veranschaulicht: Ein Email des Aeneas-Meisters³⁴ (um 1530) und ein Jean II Pénicaud zugeschriebenes Werk³⁵ (ebenfalls um 1530) enthalten die frühesten arsen- und bismutreichen blauen Flüsse. Interessant ist in diesem Zusammenhang ein Email des Meisters des Retabels von Mesnil-sous-Jumièges aus dem 2. Viertel des 16. Jahrhunderts³⁶, das einerseits wenig As und Bi im Blau, aber viel As und Bi im cobalthaltigen Schwarz enthält. Vergleiche an einigen Arbeiten der Pénicaud-Werkstatt haben gezeigt, dass es zwischen etwa 1530 und 1545 offenbar eine parallele Verwendung beider Cobalt-Sorten gab³⁷. Die spätesten im Rahmen des hier vorgestellten Projektes nachgewiesenen arsen- und bismutarmen Emails waren eine mit 1545 datierte Fußschale aus dem Kunstgewerbemuseum Berlin³⁸ ohne Werkstattzuschreibung und ein ovales Täfelchen im Victoria und Albert Museum³⁹ mit der Zuschreibung zu Jean II Pénicaud um 1545. Nach 1545 wurden bis in die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts keine arsen- und bismutarmen cobalthaltigen Emails mehr gefunden.

Bemerkenswert ist außerdem das hohe Arsen/Cobalt-Verhältnis in einigen Werken aus dem späten 16. und verstärkt dem 17. Jahrhundert, bei dem der Arsengehalt den des Cobalts um das 3- bis 4-fache übersteigen kann. Für das Bismuth/Cobalt-Verhältnis dagegen scheint es eine leicht abnehmende Tendenz von der 2. Hälfte des 16. in das 17. Jahrhundert zu geben.

So wertvoll der Wechsel im Arsen- und Bismutverhältnis als Datierungshilfe ist, so wenig muss er für eine geänderte Provenienz des Erzes sprechen: die Gehalte der Elemente können selbst im gleichen Erzvorkommen und abhängig von der Tiefe des Ganges sehr variabel sein. Außerdem

Tabelle 2: Färbende Elemente der Maleremails des 16. bis 18. Jahrhunderts (op.: opak, tr.: transparent oder transluzid).

| Trübung und Farbe | Elemente | Sichtbarer Untergrund | Datierungsrelevanz | Bemerkung zur Farbe |
|-------------------|-----------------|-----------------------|---------------------------------|------------------------------------|
| op. Weiß | Pb, Sn Pb, As | – | Bleiarsenat erst ab dem 18. Jh. | |
| op. Gelb | Pb, Sn (Sb, Zn) | – | (ja) | selten |
| op. Hellgrün | gelb + Fe, Cu | – | nur in 2. H. 17. Jh. | |
| op. Hellblau | weiß + Cu, Co | – | nur in 2. H. 17. Jh. | |
| tr. Blau | Co, Cu | weiß o. Silber | Ja (As) | Begleitelemente |
| tr. Grün | Fe, Cu (Zn) | weiß o. Silber | Bedingt | |
| tr. Türkis | Cu, Fe (Zn) | weiß o. Silber | Bedingt | |
| tr. Rot | Cu (Sn, Fe?) | Gold | nur ca. 1550–1650 | (chem. analog zum Kupferrubinglas) |
| tr. Rosa | Au (Sn?, Cu?) | weiß | erst nach 1700 | (chem. analog zum Goldrubinglas) |
| tr. Braun | Mn, Fe | weiß o. Silber | Nein | |
| tr. Bernstein | Fe (Mn) | weiß o. Silber | Nein | |
| tr. Gelb | Fe | weiß o. Silber | nur 2x in 2.H. 17. Jh. nach- | |
| | | | gewiesen (häufiger im 19. Jh.) | |
| tr. Violett | Mn (+ Co) | weiß o. Silber | Nein | Begleitelemente |
| tr. Grau | Mn, Fe, Co, Cu | weiß o. Silber | Nein | 2 Mechanismen der Farbwirkung |
| tr. Schwarz | Mn, Fe, Co, Cu | – | Bedingt | |

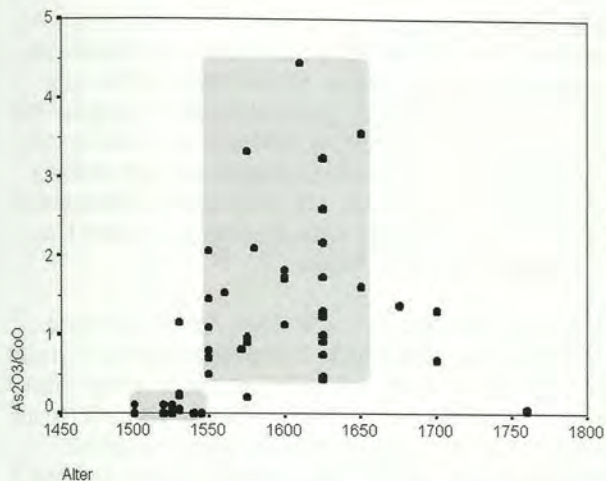
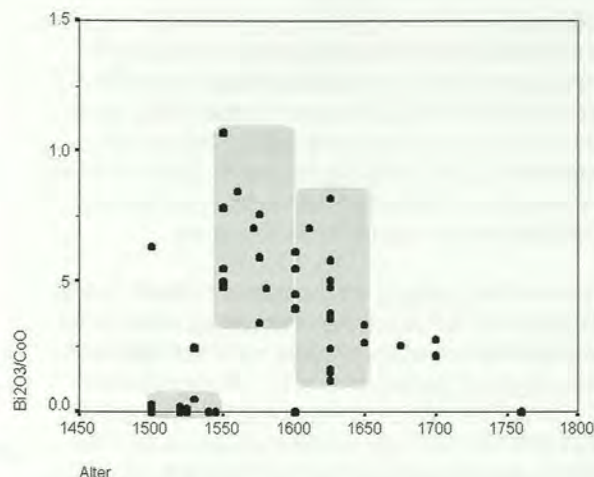


Abb. 7 $\text{As}_2\text{O}_3/\text{CoO}$ - und $\text{Bi}_2\text{O}_3/\text{CoO}$ - Verhältnis in blauen Emails (CoO-Gehalt mind. 0,05 Gew%).



kann bei dem Röstprozess zum Reinigen des Erzes, wie wir ihn zum Beispiel bei Johann Kunckel 1679⁴⁰ beschrieben finden, das flüchtige Arsen verschieden stark abgereichert werden. Auch ein gezielter Zusatz von Arsenik zum Fluss selbst oder der Smalte wäre denkbar⁴¹.

Überraschend war das frühe Auftreten signifikanter Arsengehalte auch in weiteren transparenten Farben (Abb. 8). Soweit derzeit bekannt ist, begann die Verwendung von Arsenik (As_2O_3) als Läuter- und Entfärbungsmittel in der böhmischen und deutschen Kristallglasherstellung erst im späten 17. Jahrhundert. In einigen Maleremails sind aber bereits für die 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts, in einem einzigen Fall sogar schon in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts (Inv. Nr. Lim 144, Kat. Nr. 72) erhöhte Arsengehalte zu verzeichnen⁴².

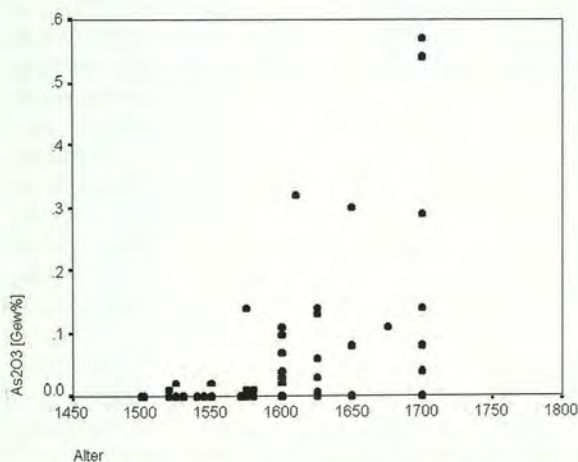


Abb. 8 Arsengehalte in cobaltfreien transparenten Farben (CoO < 0,01 Gew%). Angaben in Gew.%.

Grün und türkis... sind sehr verwandte Farben, die in einem fließenden Übergang verschiedene Anteile von Eisen- und Kupferionen enthalten können. Türkis liegt dabei eher im Bereich höherer Kupfergehalte. Die Variationsbreiten beider Elemente sind mit 2–14% CuO und 0,1–10% Fe_2O_3 sehr hoch. In etwa

einem Drittel der analysierten Emails wurde außerdem das Element Zink nachgewiesen, dessen Gehalt in der Regel mit der Höhe des Kupferanteils korreliert ist. Dieser Umstand spricht für den Zusatz von (oxidiertem) Messing, einer Legierung aus Kupfer und Zink, anstelle von reinem Kupferoxid. Eine tendenzielle Zunahme des Zink/Kupfer-Verhältnisses wurde vom 16. zur 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts beobachtet (für das späte 17. und 18. Jahrhundert fehlen bisher Analysen zinkhaltiger Emails). Die graphische Darstellung in Abb. 9 deutet an, dass unter Umständen dieses Verhältnis ebenfalls zur zeitlichen Einordnung herangezogen werden könnte, allerdings wären noch mehr Vergleichsdaten wünschenswert.

Eine Seltenheit und nicht mit Messing erklärbar ist der sehr hohe ZnO/CuO -Wert von 0,6 für eine Arbeit von Léonard Limousin, datiert 1571 (Inv. Nr. Lim 48, Kat. Nr. 58). Der Zinkoxidgehalt beträgt hier 1,9 % und lässt auf einen separaten zinkhaltigen Rohstoff schließen. Zink selbst hat keine Farbwirkung in Glas, vermag einen Farbton aber zu verändern. Die frühesten (wiederum venezianischen) Rezepte aus dem 16. und 17. Jahrhundert erwähnen *calamine* oder *lapis calaminaris*, einen mineralischen Zinkspat⁴³.

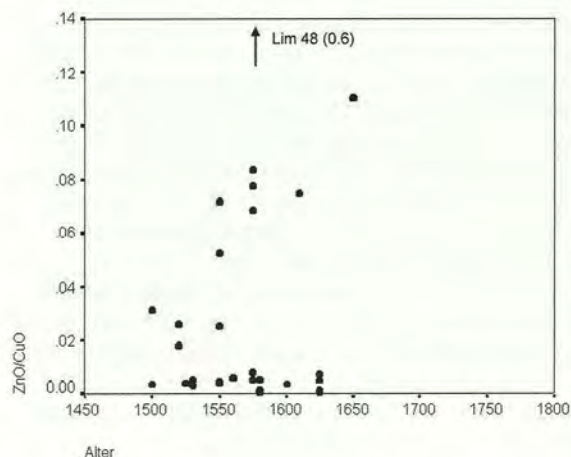


Abb. 9 ZnO/CuO -Verhältnis versus Herstellungszeit in grünen und türkisfarbenen Emails (Zinkgehalt mind. 0,05 Gew% ZnO).

Rot und rosa...

beruhen beide auf dem Vorliegen kolloidaler Metalle⁴⁴. Im transparenten Rot ist metallisches Kupfer in einem Bereich von 0,8–1,8% CuO präsent⁴⁵. Gleichzeitig wurde immer Zinn (0,2–1,0% SnO₂) und gelegentlich erhöhte Eisengehalte (0,3–1,2% Fe₂O₃) festgestellt. Beide Elemente sind vermutlich zur Reduktion des Kupfers und eventuell zur Stabilisation der Kolloidteilchen notwendig.

Wie aus der Beschreibung von Benvenuto Cellini⁴⁶ überliefert ist, birgt das Aufbrennen von transparent rotem Email Schwierigkeiten und wurde offenbar nur in wenigen Werkstätten praktiziert (Monogrammist I.C., Monogrammist I.D.C., Pierre Reymond, Jean Reymond). Die Farbqualität des Rot ist im Vergleich der einzelnen Emails recht unterschiedlich, zum Teil erscheint es eher bräunlich. Immer ist dem Rot eine Goldfolie unterlegt, zum einen wegen der Leuchtkraft, aber auch, weil sich Silberfolie während des Aufschmelzens bekanntermaßen gelb verfärbend auswirkt. Alle erwähnten Werke datieren in die 2. Hälfte des 16. und die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts. Sie greifen damit die Technologie des *Rouge clair* der französischen Körperschmelzemails auf Gold wieder auf⁴⁷.

Nicht in der Sammlung des Herzog Anton Ulrich-Museums vertreten sind Beispiele eines transparenten rosafarbenen Emails auf weißem Hintergrund. Diese ungewöhnliche und nur sehr selten im Maleremail anzutreffende Farbe entspricht chemisch dem Goldrubinglas, dessen Erfindung dem Brandenburger Glasmacher Johann Kunckel um 1685 zugeschrieben wird. Von 1721 an enthalten die Rezeptquellen der Emailmalerei wiederholt die Beschreibung von *Calx cassii* oder *fulminating gold*⁴⁸, jedoch konnten in einer Schale aus der Werkstatt des Noel II Laudin⁴⁹, die um 1700 datiert, bereits Spuren von Gold (das heisst zwischen etwa 0,01 und 0,1%) mit der μ -RFA detektiert werden.

Braun und gelb-braun...

sind chemisch ähnliche Farbnuancen, die auf der Anwesenheit von ionischem Mangan und Eisen beruhen. Mangan und Eisen besitzen verschiedene Wertigkeitsstufen, die in einem komplexen Redoxgleichgewicht, abhängig von Schmelzatmosphäre und Glaszusammensetzung eine Fülle von Farbtönen hervorbringen können. Die festgestellten Gehaltsbereiche liegen zwischen 0,5 und 6% MnO und zwischen 1 und maximal 16% Fe₂O₃. In zwei untersuchten Fällen mit sehr hohen Eisen- und eher niedrigen Mangangehalten (15–16% Fe₂O₃, 1,7–1,8% MnO) erschien die Farbe über *paillons* aus Silber als transparent gelb⁵⁰. Beide Farbgruppen enthalten zum Teil gleiche Gehalte der färbenden Elemente, Flüsse mit weniger als 6% Fe₂O₃ wurden jedoch visuell nie als gelblich eingestuft, während der maximale Mangan-Gehalt in gelb-braunen Emails bei 3,5% MnO lag. Beide Farbtöne ließen keine zeitlichen oder werkstatttypischen Unterscheidungen zu. Von Biron⁵¹ wurden durch Protoneninduzierte Röntgenemissions-Spektrometrie (PIXE) in gelb-braunen Emails bis zu 0,3% SnO₂ gefunden (in der RFA kann ein Zinn-Signal noch durch die darunterliegende weiße Schicht verursacht sein).

Violette Töne...

entstehen durch Manganionen, sofern sie in der höchsten Oxidationsstufe +7 vorliegen. In den Emails wurden Gehalte von 1,5 bis 8% MnO, gleichmäßig über den gesamten Konzentrationsbereich verteilt, ermittelt. Eine kühlere bläuliche Schattierung wurde durch Zugabe geringer Mengen Cobalt erzielt. Gelegentlich, z.B. in Werken des Monogrammist I.L. um 1600, sind zwei verschiedene Violett-Töne auf demselben Email zu finden.

Der Eisengehalt kann mit 1–2% Fe₂O₃ recht hohe Werte annehmen, wobei keine klare Korrelation zwischen Mangan und Eisen zu erkennen war. Anders ist das in vielen Fällen bei den Elementen Barium, Titan, Zink und vermutlich auch Strontium, die zumindest partiell als Verunreinigung im manganhaltigem Material, dem Périgord-Stein, enthalten waren. Die Gehalte dieser Verunreinigungen sind stark schwankend und in vielen Emails auch ganz fehlend, ohne dass klare Untergruppierungen festgestellt wurden. Dieser Fakt wäre zu erklären entweder durch verschiedene Sorten manganhaltiger Materialien, Reinheitsunterschiede innerhalb einer Lagerstätte oder aber durch ein zusätzliches Reinigungsverfahren (für keine Variante liegen Hinweise in der Rezeptliteratur vor). Im Gegensatz zum Cobalt boten sich keine Datierungshinweise aus den Verunreinigungen des Mangans. Auffällig war allerdings in einigen Emails das gleichzeitige Vorliegen unterschiedlicher Reinheiten in manganreichen Flüssen auf dem gleichen Objekt⁵².

Schwarz...

als Mischfarbe der färbenden Metalloxide Mangan, Kupfer, Eisen und Cobalt kann diese in sehr unterschiedlichen Verhältnissen enthalten. Zink und Zinn (beide nicht selbst färbend) sind gelegentlich in geringen Anteilen enthalten.

Vor dem Beginn der Maleremails *en grisaille* wurde schwarzes Email nicht großflächig verwendet, sondern zur Hinterlegung von Figuren, bei denen das Schwarz nur als Konturen sichtbar blieb. Für diesen Typ des Schwarz wurde keine einheitliche Mischung der Metalloxide gefunden, oft jedoch viel Eisen, Cobalt und Kupfer. Das typische Schwarz der Grisailen zwischen 1550 und 1600 dagegen enthält einheitlich mehr Mangan als Eisen (bis 10% MnO, max. 2% Fe₂O₃) und nur vereinzelt etwas mehr als 0,5% CuO und 0,1% CoO. Unerwartet war für die 2. Hälfte des 16. und die 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts der mehrfache Nachweis von zwei verschiedenen Sorten Schwarz auf ein und derselben Arbeit⁵³. Zweifelsfrei sind diese mit der unterschiedlichen Funktion und erforderlichen Deckkraft in großen, dicker aufgetragenen Flächen und dünnen Schichten für die Hinterlegungen in Zusammenhang zu bringen.

Stellt sich, wie häufig der Fall bei Grisaille-Arbeiten, die Frage, ob es sich bei einem aus mehreren Teilen zusammengesetzten Stück um ein Komposit handelt, ist das relativ einfach anhand der RFA-Analyse zu entscheiden. Ein direkter Vergleich von Tazza, Baluster und Fuß eines Objektes zeigt schnell, ob Schwarz (und auch Weiß) jeweils identisch sind oder nicht (vergleiche Kommentar zu Inv. Nr. Lim 51, Kat. Nr. 78).

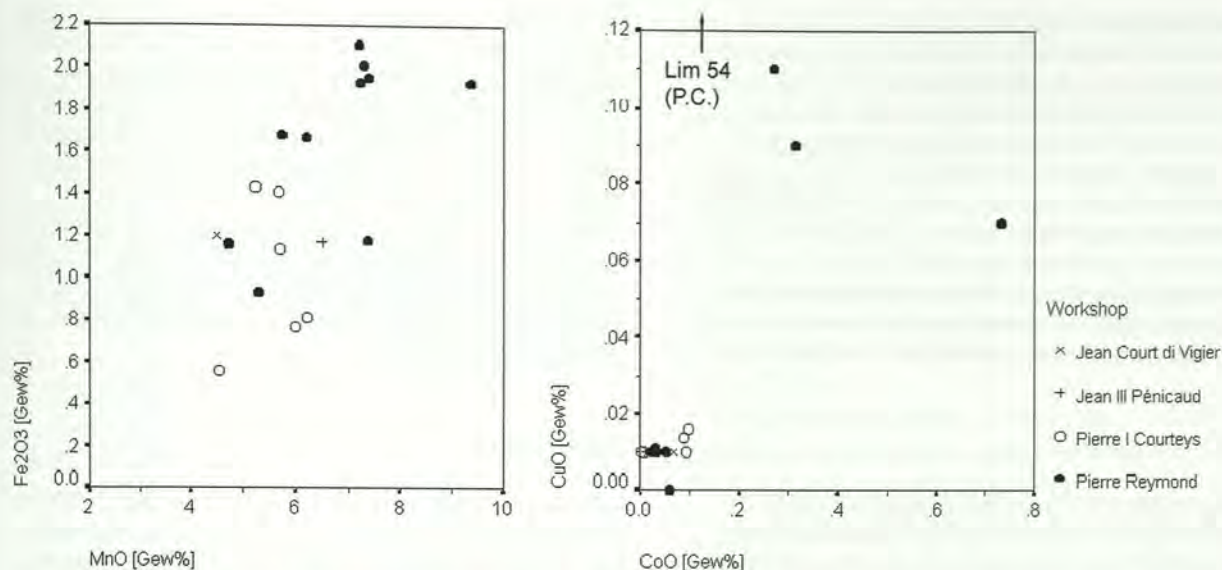


Abb. 10 Gehalte der färbenden Oxide in schwarzen Emailflüssen von Grisaille-Arbeiten (2.Hälfte des 16. Jh.). Angaben in Gew.%.

Als schwieriger erwies sich, generelle Werkstattunterschiede in Grisaille-Arbeiten der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts auszumachen, was im folgenden kurz dargelegt werden soll: Die insgesamt 15 signierten oder gut zugeschriebenen Vergleichsemails setzen sich wie folgt zusammen: Pierre Reymond (8x), Pierre I Courteys (5x), Jean III Pénicaud (1x), Jean Court di Vigier (1x)⁵⁴. In der Zusammensetzung des Weiß, der Signaturen und des Inkarnats ließen sich keine Unterschiede erkennen. Das manganreiche Schwarz enthält typischerweise wenig bis kein Cobalt, jedoch gibt es Ausnahmen innerhalb der Werkstatt von Pierre Reymond (Abb. 10): Zwei der Stücke (Inv. Nr. Lim 222, Kat. Nr. 73 & Inv. Nr. III 18, Grünes Gewölbe) fallen durch höhere Cobalt-Gehalte auf. Die Kupfer-Konzentration lag in fast allen Stücken unter 0,1% CuO, nur in einem Email von Pierre Courteys (Inv. Nr. Lim 54, Kat. Nr. 102) war der Kupfer- und auch Zinkanteil deutlich höher (1,3% CuO, 0,2% ZnO). In der Tendenz wiesen die Emails der Reymond-Werkstatt etwas höhere Mangan- und Eisengehalte auf, allerdings war keine klare Trennung zur Pierre Courteys-Gruppe zu erkennen. Einen zweiten Ansatzpunkt zur Unterscheidung könnten die Kalium- und Rubidiumanteile darstellen (Abb. 11), die zum Teil für die Reymond-Werkstatt niedriger als in den anderen Stücken ausfielen. Auch hier gab es jedoch Überlappungen der Werkstätten.

Generell scheint also die Einheitlichkeit im verwendeten Material innerhalb einer Werkstatt (und einem wie bei Pierre Reymond über mehrere Jahrzehnte laufenden Werkstattbetrieb) nicht groß genug zu sein, um anhand der Emailzusammensetzung sicher zwischen verschiedenen Werkstätten unterscheiden zu können.

Mit einigen Einschränkungen zeichnen sich zeitliche Veränderungen in der Zusammensetzung schwarzer Emailflüsse nach 1600 ab: Im 17. Jahrhundert werden bei etwa gleichem Mangangehalt höhere Cobalt- (max. 1,2% CoO), Eisen- (max. 4% Fe₂O₃) und z.T. auch Kupfergehalte (max. 3,5% CuO) üblicher. Für das 18. Jahrhundert überstieg der MnO-Gehalt nicht mehr 4%.

Grau...

kommt als eigener Emailfluss (nicht zu verwechseln mit dem Effekt der *Sgraffito*-Technik) eher selten vor und enthält wie das Schwarz Mangan, Kupfer, Eisen und Cobalt in unterschiedlichen Mischungen. Der graue Farbeindruck wurde prinzipiell auf zwei unterschiedlichen Wegen erreicht: Ein „wahres“ Grau beruht auf einem passenden chemischen Gleichgewicht der Metallionen (z.B. in Inv. Nr. Lim 27, Kat. Nr. 2). Das „physikalische“ Grau entsteht dagegen durch die Anwesenheit von Partikeln komplementärer Farben und mischt sich erst im betrachtendem Auge – unter dem Lichtmikroskop ist auf diesen Emails die Mischung blauer, violetter und ockerfarbener Teilchen zu erkennen (z.B. in Inv. Nr. Lim 5 & 9, Kat. Nr. 6 & 10).

Dekoration:

Wie schon im Kapitel zur Emailliertechnik von Erika Speel dargestellt, wurden Inkarnat, Blut, Signaturen und Konturen (letztere sofern nicht als Schmelze unter Figuren liegend)

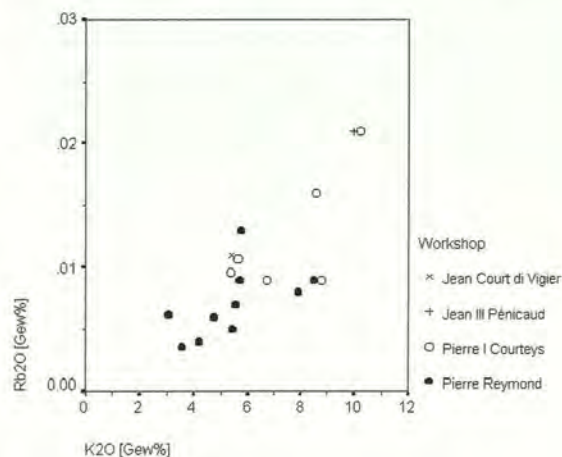


Abb. 11 Kalium- und Rubidium-Gehalte in schwarzen Emailflüssen von Grisaille-Arbeiten (2.Hälfte des 16. Jhs.). Angaben in Gew.%.

direkt als Metalloxide appliziert und aufgeschmolzen. Inkarnat und rotbraune Signaturen bestehen vorwiegend aus Eisenoxid, zum Teil enthält gräuliches Inkarnat auch Kupfer- und Manganoxid. In schwarzen Signaturen und Konturen wurden verschiedenste Ausmischungen von Eisen-, Kupfer-, Mangan- und Cobaltoxiden nachgewiesen. Es traten keine klaren chronologischen oder werkstatteigenen Unterscheidungsmöglichkeiten zutage. Auch die RFA-Messungen der Vergoldung bietet dafür offenbar keinen Ansatzpunkt. Ungewöhnlich ist eine heute verschwärzt erscheinende Stelle auf einem Email, bei der es sich um eine Versilberung handelte (Inv. Nr. Lim 97, Kat. Nr. 132).

Zusammenfassung

Zerstörungsfreie Vor-Ort-Untersuchungen mit der Mikro-Röntgenfluoreszenzanalyse haben die Erarbeitung einer umfangreichen Referenzdatensammlung Limousiner Maleremails ermöglicht. Als von besonderer Aussagekraft haben sich die Gehalte färbender und trübender Elemente, aber auch von Hauptelementen wie Blei und diversen Verunreinigungen erwiesen. Damit ist es nun möglich, anhand der Zusammensetzung insbesondere weißer, blauer, schwarzer und grüner bzw. türkisfarbener Flüsse nähere Eingrenzungen der Herstellungszeit fraglicher Stücke vorzunehmen (siehe zum Beispiel Kommentar zu Inv. Lim 42, Kat. Nr. 142).

Nur in wenigen (aber doch in einigen) Fällen konnten klare werkstattspezifische Besonderheiten der Emailzusammensetzungen gefunden werden, die eine Zuschreibung erleichtern (vergleiche auch Kommentar zu Inv. Nr. Lim 5 & 9, Kat. Nr. 6 & 10). Einfacher und eindeutiger ist der direkte Vergleich zweier Objekte im Hinblick auf ihre Materialähnlichkeit (siehe dazu auch Inv. Nr. Lim 196, Kat. Nr. 103). Offenbar waren die in verschiedenen Limoger Werkstätten zur selben Zeit verwendeten Rohemails von recht ähnlicher Zusammensetzung, was als Hinweis auf eine Belieferung der Emailleur-Werkstätten durch nur wenige Glashütten gedeutet werden kann.

Danksagung

Das Forschungsvorhaben an der TU Berlin wurde durch das Bundesministerium für Bildung und Forschung innerhalb des Förderschwerpunktes »Neue Technologien in den Geisteswissenschaften« gefördert. Unser besonderer Dank gilt Frau Dr. Sabine Gerhardt und Herrn Dr. Karl-Dieter Husemann (FZ Jülich) für die Betreuung der Projektabwicklung. Wir danken außerdem Frau Karin Adam (Bundesanstalt für Materialforschung und -prüfung Berlin) für die Durchführung der ESMA-Analysen. Die Probenahme dafür wurde freundlicherweise von Frau Ursula Gerloff vorgenommen.

Anmerkungen

¹ Ross 1949, Smith, Carlson und Newman 1987, Hopke 1989, Eveno *et al.* 1990, Perez y Jorba, Rommeluere und Bahezre 1991, Perez y Jorba, Rommeluere und Mazerolles 1993.

² Germaine-Bonne, Biron und Trocellier 1996, Biron 1999.

³ Biron 2002.

⁴ Die nähere Untersuchung der Herkunft des Kupfers, sowie der Gold- und Silberfolien erfordert Spurenelementverfahren höchster Empfindlichkeit und ist nicht auf zerstörungsfreiem Wege vor Ort ausführbar. Sie lag daher außerhalb der Ziele unseres Vorhabens.

⁵ Die vollständige Publikation der Ergebnisse ist in Vorbereitung (S. Röhrs, Dissertation an der Technischen Universität Berlin).

⁶ 1 Mikrometer (μm) = 10^{-6}m .

⁷ Bronk *et al.* 2001.

⁸ Ardant 1842, 1844 und 1855.

⁹ Meyer 1895.

¹⁰ Popelin 1866.

¹¹ Ardant 1844.

¹² Ardant 1844.

¹³ Ardant 1844.

¹⁴ Ardant 1844. Dieses Manuskript könnte eventuell mit der Werkstatt von Léonard Limousin in Verbindung stehen, da dort u.a. das Malen von „Gelb auf Haar“ beschrieben wird, ein spezifisches Stilmittel von Limousin für mythologische Figuren.

¹⁵ Zecchin 1987–1990, u.a. Moretti/Toninato 2001.

¹⁶ Meyer 1895.

¹⁷ Popelin 1866.

¹⁸ Eine Kompilation von René François (1622), ebenfalls bei Ardant 1844 enthalten, ist nur eine gekürzte Version desselben Textes.

¹⁹ Bronk/Speel 2001.

²⁰ Im Deutschen ist für Manganoxid, MnO_2 , auch die Bezeichnung Braunstein üblich.

²¹ Für die frühen Gegenemails kann wohl von der Praxis des Sammelns von Emailresten nach dem Waschen der gemahlten Emailpulver ausgegangen werden.

²² So bei einer nicht zugeschriebenen Gruppe mit zum Teil auffälligen Reparaturen im Kupferträger (Inv. Nr. Lim 5 & 9, 17 & 18, 23, 30, Kat. Nr. 6 & 10, 22 & 23, 12, 30), zwei Stücken einer wahrscheinlich in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts entstandenen Serie von unbekannter Hand (Inv. Nr. Lim 96/97, Kat. Nr. 131/132) und bei Emails der Laudin-Werkstatt aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts (Inv. Nr. Lim 39, 148, 164, 187, Kat. Nr. 148, 168, 182).

²³ Die Nacharbeiten des 19. Jahrhunderts liegen dann ausschließlich in einem Bereich von 20 bis 55% PbO .

²⁴ Genaueres dazu siehe Biron 1999.

²⁵ Eisen ist ebenfalls immer als Verunreinigung enthalten, aber nicht aufgeführt, da es ebenfalls farbgebendes Oxid ist.

²⁶ Mit einer einzigen Ausnahme von 0,2% SrO in einem blauen Fluss auf einem Medaillon (Inv. Nr. Lim 103, Kat. Nr. 141).

²⁷ Kleine Parfümflasche mit kobaltblauem Grund und Grisaille-Malerei, Frankreich um 1750–1770, Privatsammlung England.

²⁸ Zum Beispiel Kühn 1993.

²⁹ Moretti und Hreglich 1984.

³⁰ Zum Beispiel Weyl 1955.

³¹ Arclais de Montamy 1765.

³² Das Verhältnis der Begleitelemente zum Cobalt ist durch die Erzzusammensetzung bestimmt und somit unabhängig vom Anteil des färbenden Zusatzes in der Rezeptur.

³³ Biron 1999.

³⁴ Kunstgewerbemuseum Berlin, Inv. Nr. K 5098.

³⁵ Victoria & Albert Museum Inv. Nr. VA 2461–1910.

³⁶ Kunstgewerbemuseum Berlin, Inv. Nr. K 5096.

³⁷ Siehe dazu auch Kommentar zu einer Tafel (Inv. Nr. Lim 27, Kat. Nr. 2).

³⁸ Kunstgewerbemuseum Berlin, Inv. Nr. K 5123.

³⁹ Victoria & Albert Museum, Inv. Nr. VA 2395–1910.

⁴⁰ Kunckel 1679, S. 45–48.

⁴¹ Wie für die Smalteherstellung beschrieben von Riederer (Riederer 1968, S. 389).

⁴² In zeitlicher Reihenfolge gilt das für folgende Emails der hiesigen Sammlung: Inv. Nr. Lim 144 (Kat. Nr. 72, 2. H. 16. Jh.), Lim 79 (Kat. Nr. 119), Lim 89 (Kat. Nr. 123), Lim 39 (Kat. Nr. 148), Lim 83 (Kat. Nr. 147) und Lim 84 (Kat. Nr. 146) ($\text{As}_2\text{O}_3 > 0,1\%$).

⁴³ Siehe Bronk/Speel 2001, S. 92.

⁴⁴ Unter einem Kolloid versteht man Teilchen mit einer Größe zwischen $>1\text{nm}$ und $200\text{--}1000\text{ nm}$ ($\text{nm} = \text{Nanometer} = 10^{-9}\text{ m}$).

⁴⁵ Die Angabe als Oxid ist hier rein rechnerisch und sagt nichts über den tatsächlichen Oxidationszustand des Kupfers aus.

⁴⁶ Cellini 1967, S. 19/20.

⁴⁷ Weitere Details zu transparent rotem Email siehe Bronk/Speel 2001, S. 86/87.

⁴⁸ Siehe Bronk/Speel 2001, S. 85/86.

⁴⁹ Grünes Gewölbe Dresden, Inv. Nr. III 48.

⁵⁰ Hier lässt sich nicht ausschließen, dass auch die Diffusion von Silberionen in das Email zur Farbwirkung beiträgt.

⁵¹ Isabelle Biron, mündliche Mitteilung (2001).

⁵² Z.B. niedrige Gehalte im Violett und deutlich höhere im Schwarz in Inv. Nr. Lim 82, Kat. Nr. 122.

⁵³ Gefunden in folgenden Stücken des Pierre Reymond (Inv. Nr. Lim 77, Kat. Nr. 95), des Monogrammisten I.C. (Inv. Nr. Lim 224, Kat. Nr. 117) und des Jean II Limosin (Inv. Nr. Lim 85, Kat. Nr. 125).

⁵⁴ Einige davon sind doppelt gemessen worden, so dass sie in den Graphiken mit zwei Punkten erscheinen.

The first part of the paper discusses the importance of understanding the social context of the research. It highlights the need for researchers to be aware of the cultural and social norms that may influence the results of their studies. This is particularly important in cross-cultural research, where differences in social structures and values can lead to misinterpretation of data.

The second part of the paper focuses on the methodological challenges of conducting research in this area. It discusses the difficulties of accessing participants, the potential for bias, and the importance of using appropriate statistical methods to analyze the data. The author emphasizes the need for transparency in reporting the methods used and the limitations of the study.

The third part of the paper presents the findings of the study. It discusses the results of the data analysis and the implications for the field. The author concludes by highlighting the need for further research in this area and the importance of continued collaboration between researchers and the community.

The second part of the paper discusses the importance of understanding the social context of the research. It highlights the need for researchers to be aware of the cultural and social norms that may influence the results of their studies. This is particularly important in cross-cultural research, where differences in social structures and values can lead to misinterpretation of data.

The third part of the paper focuses on the methodological challenges of conducting research in this area. It discusses the difficulties of accessing participants, the potential for bias, and the importance of using appropriate statistical methods to analyze the data. The author emphasizes the need for transparency in reporting the methods used and the limitations of the study.

The fourth part of the paper presents the findings of the study. It discusses the results of the data analysis and the implications for the field. The author concludes by highlighting the need for further research in this area and the importance of continued collaboration between researchers and the community.

10/10/10



1 Anonym *Soltanus*, Kat. Nr. 1



2 Schule des Jean I Pénicaud *Gefangennahme Christi*, Kat. Nr. 2



3 Anonym *Der zwölfjährige Jesus im Tempel*, Kat. Nr. 3



4 Anonym *Christus und die Samariterin*, Kat. Nr. 11



5 Anonym *Geißelung Christi*, Kat. Nr. 20



6 Anonym *Schmerzensmann*, Kat. Nr. 12



7 Anonym *Betende Maria*, Kat. Nr. 13



8 Umkreis des Colin Nouailher *Monatsbild Februar*, Kat. Nr. 29



9 Jean III Pénicaud *Herkules im Kampf mit Kentauren*, Kat. Nr. 39



10 Jean III Pénicaud *Amor bittet Jupiter um Gnade für Psyche*, Kat. Nr. 41



11 Anonym *Geschichte der Psyche*, Kat. Nr. 43



12 Anonym *Marcus Curtius*, Kat. Nr. 45



13 Léonard Limosin *Psyche beschenkt ihre Schwestern*, Kat. Nr. 58



14 Léonard Limosin *Henri II*, Kat. Nr. 51



15 Léonard Limosin *Urteil des Paris*, Kat. Nr. 52



16 Umkreis des Léonard Limosin *Psyche und Cerberus*, Kat. Nr. 55



17 Jean Miette *Triumphzug der Diana*, Kat. Nr. 70



18 Jean Miette *Triumphzug des Pythagoras*, Kat. Nr. 72



19 Pierre Reymond *Apollo und die Musen*, Kat. Nr. 97



20 Pierre Reymond *Schlacht der Israeliten und der Amalekiter*, Kat. Nr. 94



21 Pierre Reymond *Szenen aus der Geschichte Josephs*, Kat. Nr. 95



22 Pierre Courteys *Personifikation des Glaubens*, Kat. Nr. 107



23 Pierre Courteys *Urteil des Paris*, Kat. Nr. 98



24 Jean Court dit Vigier *Mannaïese*, Kat. Nr. 109



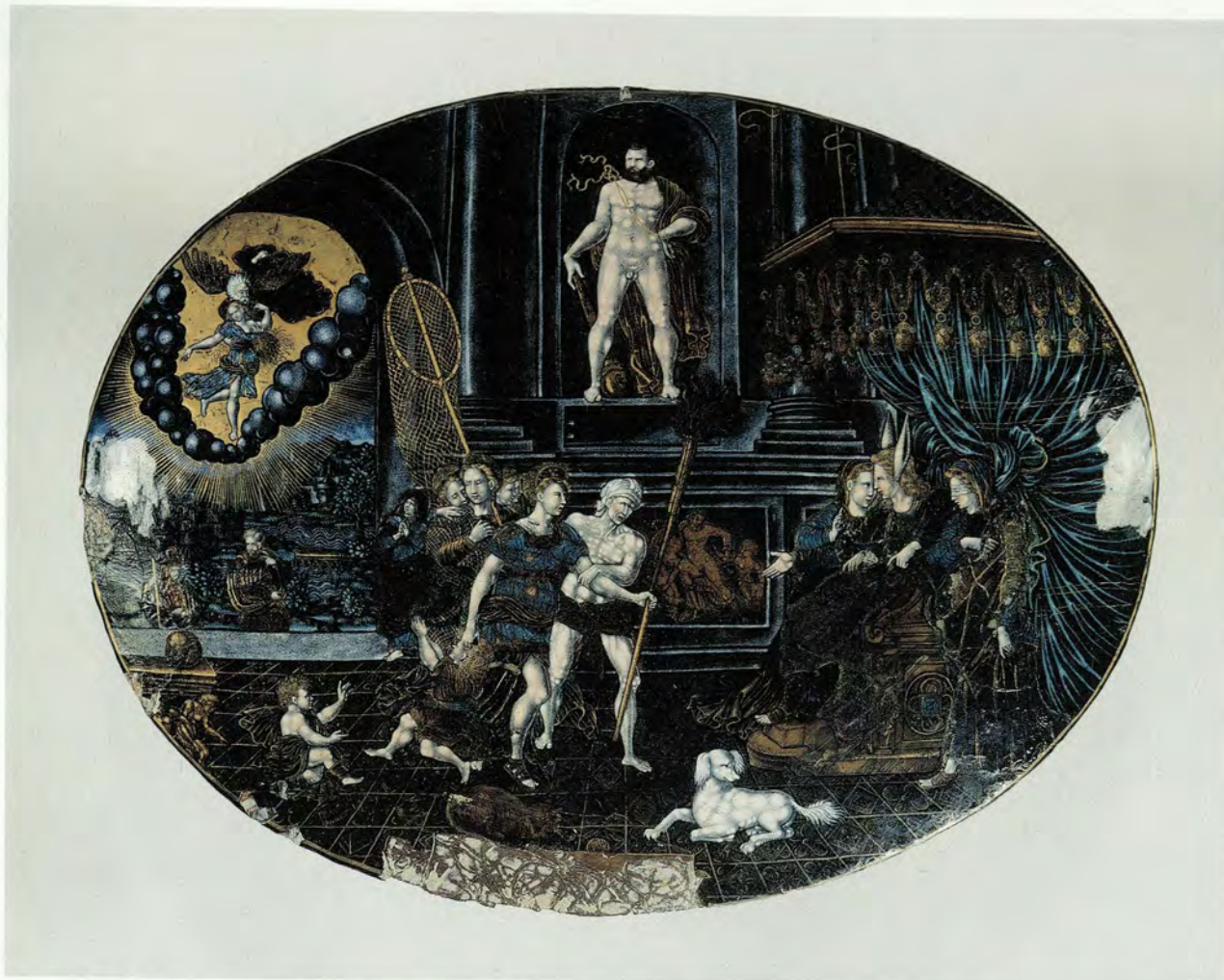
25 Pierre Courteys *Szenen mit Neptun und Meereswesen*, Kat. Nr. 101



26 Pierre Courteys *Reiterkampf*, Kat. Nr. 99



27 Pierre Courteys *Kleopatra*, Kat. Nr. 105



28 Monogrammist I.C. *Verleumdung des Apelles*, Kat. Nr. 116



29 Monogrammist I.C. *Traum des Pharao*, Kat. Nr. 117



30 Anonym *Alcyone bittet Juno um die Rückkehr des Ceyx*, Kat. Nr. 141



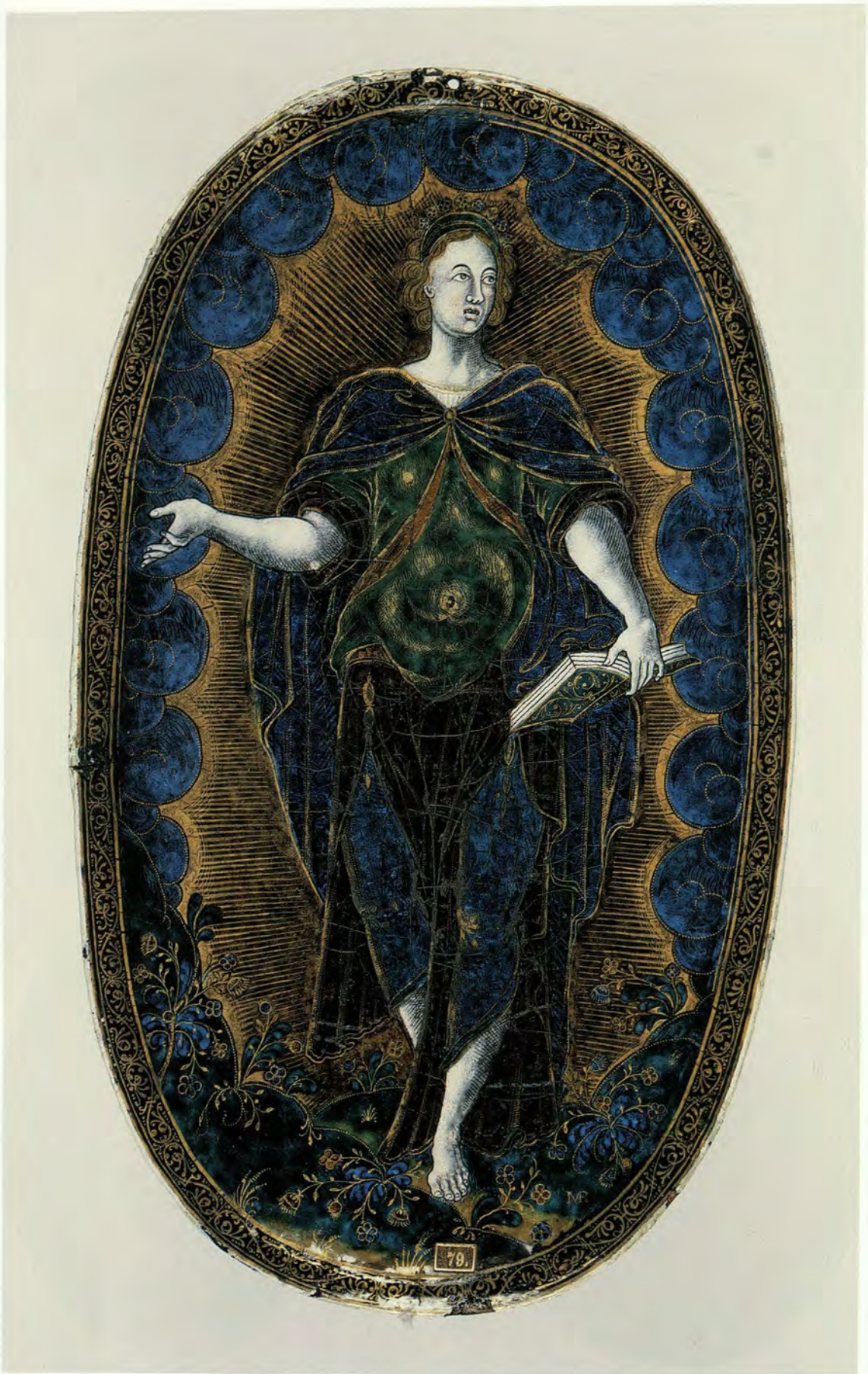
31 Anonym *Nymphe von Fontainebleau*, Kat. Nr. 135



32 Anonym *Minerva*, Kat. Nr. 137



33 Monogrammist I.C. *Die Königin von Saba vor König Salomon*, Kat. Nr. 118



34 Martial Reymond *Personifikation oder Göttin*, Kat. Nr. 119



35 Jean Reymond *Die Auffindung des wahren Kreuzes durch die Kaiserin Helena*, Kat. Nr. 120



36 Susanne Court *Das letzte Abendmahl*, Kat. Nr. 121



37 Umkreis des Jean I Limosin *Raub der Europa*, Kat. Nr. 122



38 Anonym *Minerva*, Kat. Nr. 130



39 Anonym *Mars und Venus von Vulkan überrascht*, Kat. Nr.131



40 Anonym *Durchzug durch das Rote Meer*, Kat. Nr. 126



41 Anonym Kännchen, Kat. Nr. 145



42 Jean II Limosin Weiblicher Kopf, Kat. Nr. 124



43 Jacques I Laudin *Marcus Curtius*, Kat. Nr. 146



44 Jacques I Laudin *Tiberius*, Kat. Nr. 151



45 Laudin-Werkstatt *Otho*, Kat. Nr. 165



46 Laudin-Werkstatt *Nero*, Kat. Nr. 176



47 Laudin-Werkstatt *Claudius*, Kat. Nr. 168



48 Laudin-Werkstatt *Galba*, Kat. Nr. 185



49 Laudin-Werkstatt *Hl. Hieronymus*, Kat. Nr. 148



50 Anonym *Isabella Clara*, Kat. Nr. 199



51 Anonym *Biblische Szene*, Kat. Nr. 200

Vorbemerkungen zum Katalog

Die Maßangaben nennen Höhe vor Breite. Die Maße der Tafeln werden ohne Rahmen angegeben. Bei unregelmäßig beschnittenen Platten wird das Maximalmaß und bei Kannen der höchste Punkt, d.h. der Scheitelpunkt des Henkels, angegeben.

Der Ausdruck *Goldzeichnung* bezeichnet Akzentuierungen in Gold und kleine Detailergänzungen, der Ausdruck *Goldmalerei* die Anlage gesamter Bildzonen in Gold, wobei der Übergang natürlich fließend ist.

Fachbegriffe der Emailtechnik werden im Glossar definiert.

Die Objekte werden zumeist ohne Rahmen abgebildet. Falls ein historischer Rahmen vorhanden ist, wird dies im Text erwähnt.

Die angegebenen Künstlernamen bezeichnen sowohl einzelne Künstlerpersönlichkeiten als auch deren Werkstätten, in denen zumeist mehr als ein Emailleur arbeitete.

Polychrome Maleremails aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts

Die frühen Maleremails aus Limoges tragen religiöse Darstellungen, die mit polychromen, überwiegend transluziden Glasflüssen gestaltet wurden. Die Tafel *Gefangennahme Christi* (Inv. Nr. Lim 27, Kat. Nr. 2) zeigt eindrucksvoll die Errungenschaften des neuen, technisch anspruchsvollen Verfahrens: Es ermöglichte, komplexe Bilder anzufertigen, deren leuchtende, durch Silberfolie intensivierte Farben dem spirituellen Gehalt der Darstellung entsprachen. Den zahlreich erhaltenen Maleremails dieser Frühzeit steht eine geringe Anzahl von Namen gegenüber, die in historischen Schriftstücken als Emaillure genannt werden und mit konkreten Stücken in Verbindung gebracht werden können. Um diese Namen herum wird eine Vielzahl von zum Teil sehr unterschiedlichen Maleremails gruppiert. Zu nennen ist vor allem Jean I Pénicaud, von dem einige archivalische Belege bekannt sind – zum Beispiel heiratete er 1541. Marquet de Vasselot bezeichnete eine Gruppe von Maleremails, darunter die *Gefangennahme*, die einige technische und stilistische Übereinstimmungen mit Werken Jean I Pénicauds aufweisen, als „Schule des Jean I Pénicaud“ (Marquet de Vasselot 1921, S. 196–200). Mangels ausreichender Kenntnis über die Werkstattorganisation oder den Ausbildungsgang der Emaillure kann unter dieser Bezeichnung nicht mehr als eine vage Verbindung zum Ausdruck kommen.

Neben den sorgfältig ausgearbeiteten Maleremails, in denen überwiegend Auftragsarbeiten zu erkennen sind, entstanden in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch polychrome Emails, deren einfache technische Ausführung deutlich hinter den Möglichkeiten zurückblieb (vgl. Inv. Nr. Lim 11–22, Kat. Nr. 16–27). Zudem entstanden diese polychromen Stücke mit Darstellungen aus dem Neuen Testament zu einer Zeit, als andere Emaillure den innovativen Übergang zur Grisaille vollzogen und Sujets aus der antiken Mythologie sowie den Historien des Alten Testaments ausführten. Es kann daher angenommen werden, dass sich die Hersteller der polychromen Stücke technisch und thematisch an den Maleremails, die vor 1530 entstanden, orientierten. Im Unterschied zu diesen lag ihnen vermutlich kein Auftrag zugrunde, sondern sie bedienten einen „freien Markt“, der nach kostengünstigen Nacharbeiten der kostbaren Stücken aus der Frühzeit verlangte.

Anonym, 1. Drittel 16. Jahrhundert

H 25,7 cm; B 12,5 cm; G 422 g

Polychromes Maleremail, Goldzeichnung

Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 686 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 501 Inv. Nr. Lim 40

Technische Beschreibung: Schwere, minimal gewölbte, rechteckige Tafel mit unbeschnittenen Ecken, auf der weißes Grundemail aufgetragen ist, darüber ganzflächig dicke Schicht von transluzidem dunkelblauen Email. Silhouette der Figur in Weiß dünn angelegt. Weiß partiell (Gesicht) über Purpur angelegt, so dass im Brennprozess ein violetter Ton des Inkarnats entstand (freundl. Auskunft von Erika Speel). Weiße Flächen durch Binnenzeichnung mit *enlevage*-Linien (Turban, Gesicht) und brauner Oxidmalerei (Unterkleid) gestaltet. Über dem Weiß ein Mantel in transluzidem Gelb, über dem Gelb partiell transluzides Grün. Haare und Fellbesatz mit dünn aufgetragenem opaken Braun. Schriftband in Blau. Goldzeichnung. Opakweißes, mit grünen Schlieren durchsetztes *contre-émail* Zustand: Beide untere Ecken sowie die linke obere ergänzt, dort goldene Einfassungslinie erneuert. Glaskorrosion des blauen Emails (Schriftrolle). Viele Sprünge. Goldzeichnung stark berieben. Ausbrüche im *contre-émail* in beiden Ecken der rechten Seite, zahlreiche Sprünge, Brandflecken. Grüne Schlieren im *contre-émail* vermutlich Reaktion des Kupfers mit weißem Email. Rückseitig oben aufgestempeltes rotes Dreieck, zudem mit schwarzem Lack *Lim 40*. Laut Inventar (H 62) ehemals in vergoldetem Rahmen

Vor dunkelblauem Hintergrund ist ein stehender Mann mit einem Schriftband gezeigt, der vor allem durch einen Turban als „Orientale“ gekennzeichnet ist. Auch der lange, zweigeteilte Bart, der Ohrring an seinem linken Ohr sowie der weite Mantel weisen in diese Richtung. Das Gesicht, das durch den Bart eingerahmt ist, wird durch große Augen, zusammengezogene Augenbrauen, starke Nasolabialfalten sowie einen dunklen Hautton charakterisiert. Emaillure setzten einen solchen, zum Violett tendierenden Ton für das Inkarnat ein, um Schwarze oder Orientalen zu kennzeichnen – beispielsweise gestaltete Nardon Pénicaud in einer Verkündigung die Figur Balthasars mit violetterm Gesicht (London, Wallace Collection, Inv. Nr. III F 248). In der rechten Hand hält der frontal Stehende ein blaues Schriftband, die linke ist zu einem Zeigegestus geformt. An dem ausgestreckten Zeigefinger befindet sich ein Ring. Der gelbe Kaftan ist mit vertikalen, grünen Partien modelliert, auf Ärmeln und Revers findet sich braun gestalteter Pelzbesatz. Unter der Oberbekleidung wird ein weißes Untergewand mit Knopfleiste sichtbar, das durch einen vor dem Bauch zu einer Schleife gewundenen Gürtel gehalten wird. Eng nebeneinander gesetzte, mit brauner Oxidmalerei aufgetragene Linien bezeichnen den dichten Faltenwurf des Stoffes. Goldzeichnung setzte der Emaillure nicht nur zum Auftragen von Höhen sondern auch zum Zeichnen von Details ein. So sind der Ohrring und die Schuhe lediglich in Gold aufgetragen. Die heute nur noch als Schatten sichtbare Aufschrift *SOLTANVS* auf dem blauen Schriftband, das

der Stehende in der Hand hält, war ebenfalls in Gold aufgetragen. Den Status des Dargestellten als Würdenträger verdeutlichen die machtvolle Gestalt, die hieratische Frontalität, der große Turban und das ausdrucksstarke Gesicht.

Bildliche Darstellungen von Orientalen finden sich in der Zeit nach 1500 vermehrt (vgl. Kopplin 1987, Ausst. Kat. Berlin 1989, Majer 1995, Ausst. Kat. Istanbul 2000). Dem Osmanischen Reich galt nach der Eroberung von Konstantinopel im Jahre 1453 die erhöhte Aufmerksamkeit der Europäer. Es kontrollierte weite Teile des Mittelmeeres und weitete unter Sultan Süleyman (reg. 1520–1560) seinen Herrschaftsbereich über Syrien bis Nordafrika aus. Florierenden Handel betrieb es traditionell vor allem mit den italienischen Stadtstaaten, allen voran mit Venedig, und seit dem 16. Jahrhundert in zunehmenden Maße mit Frankreich. Zwischen dem französischen König und den Herrschern des Osmanischen Reiches, insbesondere Süleyman, kam es zu einer Annäherung, da sich François I. des einflussreichen Partners bediente, um gegen Karl V., den übermächtigen Kaiser des Hl. Römischen Reiches, ein Mächtegleichgewicht zu erzielen (Rouillard 1938, S. 106).

Gesandtschaften und Besucher kamen nach Frankreich, beispielsweise 1533 der Befehlshaber der osmanischen Kriegsflotte, Chaireddin Pascha. Ein postum entstandenes Gemälde zeigt den Admiral in einem gelben Kaftan mit weißem Unterkleid (Wien, Kunsthistorisches Museum, Sammlungen Schloss Ambras, Inv. Nr. 8238). Auch illustrierte Reiseberichte von Kaufleuten und Diplomaten sowie Kostümbücher, in denen die Kleidung und das Aussehen verschiedener Völker dargestellt wurden, vermittelten eine bildliche Vorstellung von der osmanischen Kultur. Einige Künstler reisten auch in den Orient, so beispielsweise der Venezianer Gentile Bellini, der 1479 nach Konstantinopel aufbrach, um Sultan Mehmet II. auf dessen Wunsch hin zu zeichnen. Auf einem venezianischen Gemälde aus der Schule Bellinis, das vor der Stadtsilhouette von Damaskus einen Empfang zeigt, ist der Sultan mit einem so genannten gehörnten Turban dargestellt (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. 10). Ein solcher Turban, dessen Stoffbahnen in mehreren einzeln gewundenen Enden ausläuft, scheint Würdenträgern der in Nordafrika ansässigen, 1517 von den Osmanen besiegten Mamelucken vorbehalten gewesen zu sein (briefliche Hinweise von Joachim Strupp und Hans Georg Majer). Im Zusammenhang mit der Inschrift *SOLTANVS* ist hierbei von Interesse, dass im Italienischen die mameluckischen Herrscher – in Abgrenzung zu den osmanischen Sultanen – *Soldano* genannt wurden (freundl. Hinweis von Hans Georg Majer).

Marquet de Vasselot, der 1913 versucht hatte, ikonographische Vergleichsbeispiele für den Braunschweiger Sultan zu finden, zog ein fiktives, im 16. Jahrhundert entstandenes Bildnis von Sultan Saladin (reg. 1171–1193) heran, das sich in der mediceischen Porträtgalerie in Florenz (Uffizien, Inv. Nr. 15) befindet. Es zeigt den Sultan von Ägypten mit einem Turban, der in fünf „Hörnern“ ausläuft (Marquet de Vasselot 1913(1), S. 97). Weitere druckgraphische Bildbeispiele zeigen Sultane aus Ägypten, die mit einem zweihörnigen Turban ausgestattet sind. Bei allen genannten Beispielen stimmen die Kopfbedeckungen nicht gänzlich mit dem Modell des Sultans auf dem Maleremal überein, doch können sie



Kat. Nr. 1

als Hinweis gewertet werden, dass diese spezielle Kopftracht im 16. Jahrhundert europäischen Künstlern als Würdezeichen orientalischer Herrscher bekannt war.

Mit der Charakterisierung und innerbildlichen Benennung als Sultan stehen Gestik und Spruchband des Dargestellten nicht im Einklang. Hinweisende Gebärde und Schriftrolle beschreiben als Bildzeichen traditionell Sprechende, beispielsweise Engel, Propheten oder Sibyllen, wie sie Léonard Limosin mehrfach in Maleremal ausgeführt hat (z.B. London, British Museum, Inv. Nr. MLA 1854, 06–05,1 – Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. Nr. 44.366; Verdier 1967, S. 160–69 – Écouen, Musée national de la Renaissance, Inv. Nr. Ec. 306–25). Sowohl Sibyllen, deren Mythos als Seherinnen seinen Ursprung in Kleinasien (heutige Türkei) hat, als auch Propheten wurden häufig mit Turban dargestellt – allerdings ist kein Bildbeispiel bekannt, das sie mit einem gehörnten Turban zeigt. Emaillierte Darstellungen von Propheten sind wiederholt auf schmalen Platten präsent, die Seitenflügel von Triptychen bilden. So wird eine *Verkündigung* im namensgebenden Werk des Meister des Tripty-

chon von Orléans (Orléans, Musée historique; Marquet de Vasselot 1921, Nr. 51) ebenso von zwei schmalen Tafeln mit jeweils der Einzelfigur eines Propheten flankiert wie eine *Verkündigung* desselben Emailleurs (Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. Nr. 44.316; Verdier 1967, S. 26–29) und ein *Abendmahl* von Jean I Pénicaut (Paris, Musée des Arts décoratifs, Inv. Nr. 21125). Als Einzelstück hat sich ein weiterer Seitenflügel mit einem Propheten, dem Umkreis von Jean I Pénicaut zugeschrieben, in London erhalten (Wallace Collection, Inv. Nr. III F 249). Die Braunschweiger Tafel hat das Format eines solchen Seitenflügels, doch bleibt völlig unklar, auf was für eine Hauptszene sich die Darstellung eines Sultans beziehen könnte und warum ein Sultan, dem die Rolle des Weissagenden nicht zukam, mit den Attributen des verkündenden Sprechens ausgestattet worden ist. Verweisende Geste und schmales Hochformat sprechen für einen religiösen Zusammenhang der Tafel – Aufschrift und sehr individueller Turban lassen eher an einen historischen Kontext denken und spekulieren, dass sich der Emailleur in Ermangelung einer geeigneten Bildquelle für das Gewand des Sultans der Darstellungstradition von Propheten bediente. Allerdings wäre der Braunschweiger Sultan – mit den Tafeln der berühmten Aeneas-Folge (vgl. Beispiele in Berlin, Kunstgewerbemuseum – London, British Museum – Paris, Musée du Louvre – New York, Metropolitan Museum u.a.) – dann eines der frühesten Beispiele für eine profane Darstellung im Maleremail.

Das ungewöhnliche Werk wird wohl vor 1530 entstanden sein. Für eine solche Datierung spricht zunächst die Form der Kupferplatte, deren Ecken nicht beschnitten oder eingerollt sind. Diese Vorbereitung der Platte, die Spannungen im Kupfer reduziert, wurde in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch nicht ausnahmslos durchgeführt. Auch das opak-weiße *contre-émail* spricht eher für eine Entstehung vor 1530. Zu diesem Zeitpunkt ersetzen die Emailleure das farbige *contre-émail* durch farbloses Gegenemail, das so genannte Fondant. Zwar wurde in Einzelfällen auch nach dieser „Epochenschwelle“ des Maleremails noch farbiges *contre-émail* verwendet, doch handelt es sich bei diesen seltenen Beispielen zumeist um dünne, transluzide Farbflüsse, die zusammen mit Fondant gebraucht wurden (vgl. Inv. Nr. Lim 96–98, Kat. Nr. 131–133 – Inv. Nr. Lim 178–182, Kat. Nr. 191–195). Auffallend ist bei der Tafel *Sultan* jedoch die Verwendung von weißem *contre-émail*, was eine Besonderheit darstellt. Lediglich auf einer Tafel *Christus und die Samariterin*, die dem so genannten Meister des Triptychon von Louis XII., der sonst ausschließlich blaues *contre-émail* verwendete, zugeschrieben wird, findet sich ebenfalls weißes Gegenemail (Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. Nr. 44.90; Verdier 1967, S. 71–73). Vom so genannte Monvaerni-Meister ist bekannt, dass er mit *contre-émail* in unterschiedlichen Zusammensetzungen experimentierte, doch ist keine Beispiel eines weißen *contre-émails* bekannt (freundl. Auskunft von Béatrice Beillard). Bei den so genannten venezianischen Emails, die um 1500 entstanden, ist zwar opakes Weiß als Grundemail zu beobachten, doch stimmt die chemische Zusammensetzung der verwendeten Glasflüsse nicht mit dem Weiß der Braunschweiger Tafel überein. Ebenfalls ungewöhnlich ist der ungestaltete Hintergrund, der keine Spuren einer ehemals vorhandenen Goldzeichnung aufweist. Bei vergleichbaren Tafeln, auf denen Einzel-

figuren zu sehen sind – beispielsweise der oben genannte *Prophet* in London – ist der Hintergrund in mehrere, farbig unterschiedlich gestaltete Felder unterteilt. Die blaue Himmelszone ist zudem mit goldenen Sternen verziert. Auch Léonard Limosin, der seine Porträts vor blauem Hintergrund anlegte, scheute zunächst vor einer ungestalteten Fläche zurück. Bei seinen frühen Bildnissen, beispielsweise der 1536 datierten Eleonora von Österreich (Écouen, Musée national de la Renaissance, Inv. Nr. Cl. 2520), füllte er den Hintergrund mit Goldpunkten aus.

Von Marquet de Vasselot ist der Sultan 1921 dem so genannten Meister des Triptychon von Louis XII. zugeschrieben worden (Marquet de Vasselot 1921, S. 172) – eine Zuschreibung, die Baratte jüngst unterstrich (Baratte 2000, S. 29). Dem unbekannten Emailleur, der seinen Notnamen einem Altar mit der Stifterfigur Louis XII. verdankt (London, Victoria & Albert Museum, Inv. Nr. 552–77), werden ausschließlich Arbeiten religiösen Inhalts zugeschrieben. Wie das namensgebende Hauptwerk, das vor 1514 entstanden sein muss, sind seine Werke der Zeit unmittelbar nach 1500 zuzuweisen (Marquet de Vasselot 1921, S. 205). Wenn er auch beispielsweise eine *Maria* über dunkelblauem, nur mit einer Aureole aus Goldlinien gestaltetem Hintergrund emaillierte (vgl. Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. OA 11170; Baratte 2000, S. 41), unterscheiden sich seine Arbeiten dennoch von der des *Sultans*. Die Gesichter seiner Figuren sind sehr viel weicher und runder gestaltet, ihre Körpersprache bewegter. Der Meister differenzierte größere Flächen, wie Gewänder, mit schwarzgrauer Unterzeichnung und setzte auf jede Platte oder Schale edelsteinförmige *paillons*. Das transluzide Gelb fehlt in seiner Farbpalette. Auch eine Annäherung des *Sultans* an Nardon Pénicaut, dessen monumentaler Figurenstil einen Vergleich sinnvoll macht, scheidet aus. Er arbeitete ebenfalls immer mit Unterzeichnung und kleinen *paillons*. Auch verwendete er niemals zwei transluzide Farbflüsse übereinander, wie es beim *Sultan* im gelb-grünen Mantel zu finden ist. Das Gelb des Kaftan bildet eine Besonderheit. Helles Gelb wurde in der Frühzeit nur vom so genannten Monvaerni-Meister verwendet (vgl. *Beweinung Christi*, Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. 1898, 219; Netzer 1999, S. 62/63), der Gesichter ähnlich expressiv gestaltete wie der Emailleur des *Sultans*. Er setzte allerdings ein opakes Gelb ein, das sich in seiner chemischen Zusammensetzung von dem transluziden Gelb des Kaftans unterscheidet. Die vielen Ungereimtheiten führen dazu, dass zum jetzigen Zeitpunkt die Fragen von Funktion und Zuweisung des *Sultans* offen bleiben müssen.

Naturwissenschaftlicher Kommentar von H. Bronk und S. Röhrs

Weil zu den ungewöhnlichsten Stücken gehörend, verdient diese Tafel eine vertiefende Betrachtung: Das für Blau und Schwarz verwendete nahezu arsen- und bismutfreie Cobalt bestätigen eine Herstellungszeit der Tafel vor 1530–1550. Ungewöhnlich ist das opak weiße Gegenemail, das in seiner zinnreichen Zusammensetzung dem Weiß der Bildseite nahekommt. Die grünliche Verfärbung entstand durch die Diffusion von Kupfer aus dem direkt darunterliegenden Metallträger in das Email.

Im Schwarz (eigentlich ein tiefes Dunkelblau) ist auffällig, dass neben 0,7% CoO auch 1,0% NiO enthalten sind. Dagegen liegt im Blau kein so hoher Nickelwert vor (0,9% CoO, 0,3% NiO). Das einzige Maleremail, in dem in einer schwarzen Kontur ebenfalls mehr Nickel als Cobalt nachgewiesen wurde, ist eine Tafel des Monvaerni-Meisters im Kunstgewerbemuseum Berlin (Inv. Nr. 1889, 219). Sonst zeigt dieses Stück allerdings keine große Übereinstimmung in der Emailzusammensetzung. Vermutlich ist das hohe Nickel/Cobalt-Verhältnis auf eine spezielle Sorte von *Smalte* bzw. *Zaffer* zurückzuführen, da Nickel weder als Element noch als separater Rohstoff im 16. Jahrhundert bekannt war.

Für die abschließende Dekoration mit Metalloxiden wurden drei verschiedene Ausmischungen gefunden: Das hell-violette Inkarnat besteht aus Eisen-, Mangan- und Cobaltoxid, im opak braunen Bart wurden Eisen und Mangan und schließlich im rot-braunen Dekor auf dem Mantel Eisen und Kupfer nachgewiesen.

Literatur: Riegel 1883, S. 231 – Riegel 1887, S. 169–70 – Riegel 1891, S. 167–68 – Riegel 1897, S. 235–36 – Meier 1915, S. 104 (Nardon Pénicaut nahe stehend) – Meier 1921, S. 85 – Marquet de Vasselot 1913(1) – Marquet de Vasselot 1921, S. 172, S. 316, Nr. 148 (*Maître du triptyche de Louis XII.*) – Burger 1930, S. 181 – Walz 1990, S. 26 – Kurzführer 1991, S. 69

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

2 Farbabb. 2 Rechteckige Tafel *Gefangennahme Christi*

Schule des Jean I Pénicaut, um 1520/30

H 21,8 cm; B 17,9 cm; G 350,6 g

Polychromes Maleremail, *paillons*

Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 654 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 469
Inv. Nr. Lim 27

Technische Beschreibung: Hochrechteckige Platte, leicht gewölbt mit minimal abgerundeten Ecken. Über farblosem Grundemail ganzflächig mit Blattsilber belegt, darauf lineare Zeichnung in Braun und Schwarz, transluzides polychromes und opakes weißes Email. Violett Inkarnat, unter dem Mikroskop als Mischung von fein geriebenem Purpur mit Weiß zu erkennen, zudem Auftrag von Eisenrotlävierung für die Wangen und Lippen. Eisenrotauftrag auch für Fackeln. Plastische Gestaltung der unbedeckten Körperteile durch sorgfältige Modellierung der weißen Schicht; Binnenzeichnung der Gesichter, Hände und Füße sowohl durch in das Weiß hineingekratzte Linien (*enlevage*) als auch mit niedrig gebrannter Oxidmalerei (Finger- und Fußnägel). Transluzides bräunliches *contre-émail*

Zustand: Fehlstellen im Bereich des Mantels Christi (Schulter bis linke Hand; Knie bis rechter Fuß), im Grasbereich zwischen den Bäumen, in der rechten oberen Ecke und am oberen Rand sind 1884 von C. Bourdet mit Dammar, einem Baumharz, ergänzt worden. Wegen Versprödung der ergänzten Stellen, Korrosion der Kupferplatte an den Fehlstellen und starker Verschmutzung 1990 Reinigung und



Kat. Nr. 2

neuerliche Ergänzung der Fehlstellen mit farblich angepasstem Klebewachs durch U. Gerloff. Zudem beidseitiger Auftrag eines Wachs-Harz-Films. Oberflächenkorrosion bei blauem und purpurnem Email. Ehemals reiche Goldzeichnung abgerieben und nur noch im Streiflicht als Schatten sichtbar, so auch Aufschrift *MARCVS* auf linkem Ärmelrand des gefallenen Soldaten. Auf dem *contre-émail* schwarze Aufschrift 27 sowie mit weißem Lack *Lim 27*. Laut Inventare (H 62, H 32) ehemals mit goldenem Rahmen

Dargestellt ist eine Szenenfolge aus der Passion Christi, nämlich der Verrat des Judas und die Gefangennahme Christi. In einem Garten wird der Gottessohn, der mit einem purpurnen Mantel bekleidet ist, von einer Gruppe bewaffneter, Fäuste und Fackeln schwingender Männer umringt. Neben ihm steht Judas, der den gesuchten Jesus mit seinem Kuss bezeichnet und ihn so an die Tempelwache verrät. In einer gewissen Verkürzung des Erzählverlaufes ist die eigentliche Gefangennahme schon vollzogen und haben die Soldaten bereits einen Strick um den Hals Jesu gelegt, um ihn abzuführen. Das bildliche Synchronisieren von *Verrat* und *Gefangennahme* hatte sich im Spätmittelalter gegen eine ältere Darstellungstradition durchgesetzt, in der beide Szenen separat vorgeführt wurden. In der unteren Bildhälfte der Emailtafel ist zudem eine dritte Begebenheit zu sehen. Ein Jünger, lediglich im Johannes-Evangelium wird er als Simon Petrus benannt, setzt sich gegen die Soldaten zur Wehr und schlägt einem von ihnen mit dem Schwert das Ohr ab. Mit kaum mehr sichtbarem Pinselgold war der zu Boden Geworfene als *MARCVS* bezeichnet, eine Lateinisierung seines bei Johannes überlieferten Namens Malchus. Im Hintergrund dieses dramatischen Geschehens ist eine Gruppe von Menschen zu sehen, die den Garten Gethsemane verlässt und Richtung Stadt flieht. Wie bei Matthäus und Markus nachzulesen, handelt es sich um die restlichen Jünger, die – mit dem

Eintreffen der Prophezeiung konfrontiert – das Weite suchen.

Die Darstellung basiert auf einem 1509 datierten Kupferstich Lucas van Leydens (T.I.B. 12, Nr. 58), den der Emailleur weitgehend getreu übernahm. Die Rundform der Vorlage setzte er allerdings in ein rechteckiges Bild um, indem er die zuvor in das Kreisrund eingepassten Figuren etwas in die Mitte rückte und die hinzugekommenen Ecken mit Felsen und Bäumen auffüllte. Auch das auf dem Kupferstich angeschnittene Gesicht des Fackelträgers am linken Bildrand vervollständigte der Emailleur. Den spezifischen Eigenschaften des Maleremails entsprechend, in dem Darstellungen mit zu vielen kleinen, unverbunden nebeneinander stehenden Farbflächen ihren visuellen Zusammenhalt verlieren, straffte der Emailleur die Komposition und reduzierte die Anzahl der Soldaten. Die schwarz-weiße Vorlage setzte er zu einem farbenprächtigen Maleremail um, das sich durch eine vielfältige Palette mit großer Leuchtkraft auszeichnet. Als Emailleur, der neben den Blättern Albrecht Dürers auch die niederländische Druckgraphik für die Emailkunst entdeckte, gilt Jean I Pénicaud. Besonders die Genesis-Darstellungen Lucas van Leydens wurden in der Folgezeit mehrfach – vor allem in der Werkstatt Pierre Reymonds (vgl. z.B. Tucher-Service, Nürnberg, Tucher-Schloss – Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. Nr. 44.208; Verdier 1967, S. 244–48 – London, British Museum, Inv. Nr. MLA 1913, 12–20, 33) – verarbeitet. Die *Gefangennahme Christi* scheint jedoch nur im Braunschweiger Exemplar nach van Leyden gestaltet worden zu sein. Ein 1498 datiertes, französisches Stundenbuch lieferte hingegen die Vorlage für eine emaillierte *Gefangennahme*, die Jean I Pénicaud selbst zugeschrieben wird (New York, Frick Collection; Inv. Nr. 16.4.7; Verdier/Focarino 1977, S. 60). Nach Dürers Holzschnittfolge *Kleine Passion* entstanden weitere Emails gleichen Themas (z.B. Monogrammist N.B., British Museum, Inv. Nr. 1913, 12–20, 73 oder anonym, Sotheby's London, 2.4.1985, Nr. 82). Eine weitere Jean I Pénicaud zugeschriebene *Gefangennahme* befand sich in der Sammlung Spitzer (Aukt. Kat. Spitzer 1893, Nr. 422).

Wohl wegen ihres monumentalen Figurenstils ist die Tafel im 19. Jahrhundert Nardon Pénicaud, der als älterer Bruder Jean I Pénicauds gilt, zugeschrieben worden. Im Vergleich zu dessen Werken – das einzige signierte Stück wird in Paris aufbewahrt (Paris, Musée national du Moyen Âge – Thermes de Cluny, Inv. Nr. Cl 2232) – zeigen sich jedoch gravierende Unterschiede in der Körperauffassung und der Gesichtsbildung. Marquet de Vasselot ordnete die *Gefangennahme* einer Gruppe von Maleremails zu, die er als „Schule von Jean I Pénicaud“ bezeichnete (Marquet de Vasselot 1921). Dazu gehört unter anderem eine Kreuztragung (Paris, Musée des Arts décoratifs, Inv. Nr. 21127), von der es mehrere Wiederholungen gibt (London, British Museum, Inv. Nr. 1913, 12–20, 8 – London, Victoria & Albert Museum, Inv. Nr. 2830–1855 – New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. 17.20.8). Die Stücke dieser Gruppe greifen eine Neuerung Jean I Pénicauds auf, nämlich das Verfahren, die gesamte Bildfläche mit Blattsilber zu belegen und bis auf Weiß ausschließlich transluzides Email zu verwenden (Baratte 2000, S. 44). Mit dieser Technik wurde die Leuchtkraft der Objekte erhöht. Auch die differenzierte,

strahlende Farbigkeit, die zuvor nicht gesehene Abstufungen erreicht, kann als Entwicklung Jean I Pénicauds angesehen werden. Eine markante Differenz zu den Werken Pénicauds liegt in der Gesichtsbildung. Weisen die Figuren auf Tafeln Jean I Pénicauds recht typisierte und kleine Gesichter mit schmalen Augen auf, so sind die Figuren der Braunschweiger *Gefangennahme* durch ausdrucksstarke, großflächige Züge mit markanten Augen gekennzeichnet (vgl. auch Blanc 2001). Auch die kleinteilige Gestaltung Jean I Pénicauds wird aufgegeben. In dieser strukturierten entweder kleine *paillons*, also an Edelsteinbesatz erinnernde farbige Glastropfen über Blattsilber, oder aufgesetzte weiße Punkte die Flächen zusätzlich. Beibehalten wurde allerdings der heute im Braunschweiger Stück nicht mehr sichtbare Auftrag von Pinselgold, mit dem z.B. Sterne in den Himmel oder Muster auf die Mäntel gemalt wurden. Während die frühen Arbeiten Jean I Pénicauds farbiges *contre-émail* aufweisen (schwarz-braun: Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. OA 947; Baratte 2000, S. 45 – manganviolett: Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. K 4981a-c – grünlich: Cincinnati, Taft Museum, Inv. Nr. 1931.287; Verdier 1967, S. 340/41) und nur die wohl späteren Erzeugnisse seiner Hand auf der Rückseite farbloses Fondant aufweisen (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. OA 11198; Baratte 2000, S. 46 – Limoges, Musée municipal, Inv. Nr. 84.391; Notin 1992, S. 139/40), sind die Werke der „Schule“ oder besser des Umkreises ausschließlich mit farblosem *contre-émail* versehen. Sowohl im Werk Pénicauds als auch in Arbeiten des Umkreises finden sich vor allen in der Landschaftsdarstellung zahlreiche Schraffuren, die an die Technik der Druckgraphik erinnern. Auch die stilisierten Steine, die so prominent im Vordergrund der Braunschweiger Tafel zu sehen sind, lassen sich speziell bei diesem Emailleur und seinen Nachfolgern ausmachen.

Ursprünglich wird die fast quadratische Platte nicht als Einzelstück existiert haben. Vielmehr mag sie Teil einer Passionsfolge oder die Mitteltafel eines Triptychon gewesen sein. Im Bestand des Herzog Anton Ulrich-Museums stellt diese *Gefangennahme* in zweierlei Hinsicht eine Besonderheit dar. Zum einen ist sie eines der beiden ältesten Maleremails der Sammlung und – damit zusammenhängend – zum anderen eines der wenigen Beispiele mit einem Bildthema aus dem Neuen Testament. Während die frühen, polychromen Maleremails, zu denen auch die *Gefangennahme* gehört, ausschließlich für den sakralen Bereich angefertigt wurden und dementsprechend vorwiegend die heilsgeschichtlich relevante Passion Christi zeigten, wurden für die Grisailen, die um die Mitte des 16. Jahrhunderts die Emailproduktion dominierten und einen erheblichen Anteil der Braunschweiger Sammlung ausmachen, die eher erzählerischen Darstellungen des Alten Testaments und der antiken Mythologie ausgewählt.

Naturwissenschaftlicher Kommentar von H. Bronk und S. Röhrs

Die Farbpalette dieser Tafel ist außergewöhnlich breit gefächert und beinhaltet unter anderem auch einen speziellen graublauen Ton. Die Brillanz ihrer Farbflüsse ist verstärkt durch das ganzflächige Hinterlegen des Kupfers mit einer Silberfolie. Das Gegenemail ist bereits transparent und sehr gleichmäßig – wie die Analyse zeigte, ist es aller-

dings mit 13,5% Fe_2O_3 nicht farblos, sondern besitzt eine bräunliche Eigenfarbe. Der Bleigehalt beträgt 0,1% PbO und ist damit so niedrig wie in den farbigen Emails der Vorderseite. Kein anderes analysiertes Email wies eine vergleichbare Zusammensetzung des Gegenemails auf.

Ein direkter Vergleich bietet sich mit einem Jean I Pénicaud zugeschriebenen Triptychon um 1525 aus dem Kunstgewerbemuseum Berlin an (monogrammiert in Gold I.P.; Inv. Nr. K 4981; Netzer 1999, S. 64–67): Das Gegenemail dieses Triptychons ist transluzid bräunlich bis schwarz, ebenfalls arm an Blei, aber ohne Eisenzusatz. Die Hinterlegung mit Silber auf der Bildseite fehlt und die Nuancierung der Farbtöne ist weniger vielfältig. Im Weiß sind die Blei-Zinn-Verhältnisse recht unterschiedlich, der Zinn-Gehalt in Inv. Nr. Lim 27 ist mit 10,9% SnO_2 als gering anzusehen. Gemeinsam sind beiden Stücken die niedrigen Arsen- und Bismut-Gehalte im Blau, die die Braunschweiger Tafel ebenfalls auf eine Zeit vor 1530–1550 datiert.

Drei in der Sammlung des Victoria & Albert-Museums befindliche und im Rahmen des Projektes untersuchte Arbeiten der Pénicaud-Werkstatt vor 1550 gewähren wichtige Rückschlüsse auf diese Übergangszeit. Zwei der Objekte werden Jean II Pénicaud (Polychrome Tafel mit Wappen des Kardinals von Oramonte, um 1530, Inv. Nr. VA 2461–1910 – Kreuzigung, um 1545, Inv. Nr. VA 2395–1910), ein weiteres der Pénicaud-Werkstatt zugeschrieben (Christus vor Pilatus, um 1540, Inv. Nr. VA 2393):

Das früheste dieser Emails zeigt bereits etwas erhöhte Arsen- und Bismutwerte mit $\text{As}_2\text{O}_3/\text{CoO}$ und $\text{Bi}_2\text{O}_3/\text{CoO}$ ~ 0,25. Das Arsen/Cobalt-Verhältnis liegt aber noch unter den ab 1550 typischen Werten. In den beiden später datierten Pénicaud-Emails waren dagegen keine nachweisbaren Mengen beider Elemente im Blau und Schwarz enthalten. Offenbar gab es also eine Periode der parallelen Verwendung der beiden Cobalt-Sorten. Auch sonst entsteht beim Vergleich der Stücke nicht der Eindruck einer großen Einheitlichkeit der Materialien: So sind die Gegenemails sowohl farblos als auch schwarz, bleiarm oder hoch bleihaltig, die Metalloxidanteile im Schwarz zeigen kein wiederkehrendes Muster und die Bleigehalte in den Farbflüssen variieren zwischen 0,2 und 21% PbO. Gemeinsam ist allen fünf Emails der Pénicaud-Werkstatt, dass kupferreiche Farben wenn überhaupt nur geringe Zinkspuren enthalten (also kein Messing verwendet wurde) und dass die typischen Begleitelemente des Mangans nicht nennenswert erhöht sind.

Literatur: Riegel 1883, S. 228 (Nardon Pénicaud) – Riegel 1887, S. 169 – Riegel 1891, S. 167 – Riegel 1897, S. 235 – Meier 1902, S. 89 (Nardon Pénicaud) – Meier 1907, S. 102 – Meier 1915, S. 104 – Marquet de Vasselot 1921, S. 355, Nr. 204 (Schule des Jean I. Pénicaud) – Meier 1921, S. 84–85 (Art des Jean I. Pénicaud) – Speel 2001/02, S. 5 – Bronk/Müsch 2002, S. 84

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

3

Rechteckige Tafel

Der zwölfjährige Jesus im Tempel

Anonym, um 1530

H 27,6 cm; B 22,1 cm; G 579,6 g

Polychromes Maleremail, *paillons*, Goldzeichnung

Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 685 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 500 Inv. Nr. Lim 44

Technische Beschreibung: Rechteckige, leicht gewölbte Tafel mit rechtwinkligen Ecken. Wohl über klarem Grundemail ganzflächig aufgelegtes Blattsilber, darüber partiell weißes Email oder schwarze Unterzeichnung. Anschließend transluzides polychromes und für Inkarnat weiteres weißes Email. Letzteres mit *enlevage*. Inkarnat hell, in den Wangenpartien etwas kräftiger mit Eisenrot laviert. Ehemals reiche Goldzeichnung. Transluzides rotbraunes *contre-email*

Zustand: Großflächige Fehlstellen 1884 von C. Bourdet mit Kaltemail ergänzt: Personengruppe vor dem Pult einschließlich Gesichter; Körpermitte der Figuren im Vordergrund; Körpermitte der zwei Gestalten im Vordergrund rechts. Am rechten Rand (untere Hälfte) zahlreiche gefestigte Scherben. Zahlreiche Sprünge. Gold wohl erneuert, teilweise abgerieben. Oberfläche stark verschmutzt. Im *contre-email* viele Sprünge. Auf der Vorderseite Lederschild mit Inventarnummer, das Nagelloch am oberen Rand verdeckt. Auf dem *contre-email* festgeklebtes Papierschildchen, darauf mit Bleistift 500. Laut Inventar (H 62) ehemals mit vergoldetem Rahmen

Der Blick fällt durch eine Bogenarchitektur in einen belebten Innenraum. Auf einem erhöht stehenden und von einem Baldachin überfangenen Pult sitzt ein Knabe vor einem geöffneten Buch. Die zeigende rechte Hand signalisiert den Akt des Sprechens. Neben einer Gruppe von Männern, die vor dem Pult stehend seine direkten Gesprächspartner bilden, sind im Raum weitere Personen verteilt, die an der Diskussion teilnehmen. Sie bringen Bücher herbei und studieren diese. Am linken Bildrand erscheint eine andere Gruppe – sie wird von einer Frau angeführt, die ihre Hände zum Gebet gefaltet hat. Dargestellt ist eine Begebenheit aus dem Neuen Testament (Lukas 2, 41–52): Nach einem Besuch in Jerusalem zum Paschafest machen sich Maria und Joseph ohne Jesus auf den Heimweg, da sie ihn in einer anderen Reisegruppe vermuten. Als sie seine Abwesenheit bemerken, suchen sie den Knaben und finden ihn im Tempel, wo er mit den Schriftgelehrten diskutiert und diese beeindruckt. Gezeigt ist der Moment, in dem die Eltern den Tempel betreten und vor allem Maria die Besonderheit ihres Sohnes bemerkt. Die Darstellung folgt bis in das Detail einem minimal größeren Holzschnitt aus der Folge *Marienleben* von Albrecht Dürer (T.I.B. 10, Nr. 91), der auch durch eine seitenrichtige Kopie des Italieners Marcantonio Raimondi weite Verbreitung fand (T.I.B. 27, Nr. 635).

Unklar bleibt die Bedeutung der Buchstaben *BB*, die am unteren Rand etwa mittig in schwarzer Unterzeichnung und als Goldzeichnung zu sehen sind. Sie ersetzen das Dürer-Monogramm, das im Holzschnitt etwas weiter rechts im



Kat. Nr. 3

Bild wiedergegeben ist. Der Versuch, die Buchstaben als Zeichen eines Emailleurs aufzulösen, führt zu keinem Ergebnis, da weder ein in Frage kommender Name archivalisch belegt noch das Monogramm auf anderen Maleremails nachzuweisen ist. Anfang des 16. Jahrhunderts signierten unter anderem der Maler und Kupferstecher Barthel Beham und der Keramiker Bernard Palissy ihre Werke mit den Buchstaben *BB* (Nagler 1858, S. 749–753). Während bei beiden kein Zusammenhang zu dem Maleremail *Jesus im Tempel* hergestellt werden kann, gelingt dies – spekulativ – bei einem dritten Künstler mit dem Monogramm *BB*. So signierte ein nicht weiter namentlich bekannter Kupferstecher aus der Werkstatt Marcantonio Raimondis seine Stiche. Da Raimondi Dürers *Marienleben* kopiert hat (s.o.), wird vielleicht auch der Mitarbeiter mit dem Monogramm *BB* Graphiken nach Dürer angefertigt und mit seinem Monogramm versehen haben.

Die Farbpalette des Maleremails wird von Braun und wolkig aufgetragenem Blaugrün bestimmt. Neben dem Weiß für Inkarnat, Schleier und Bücher finden sich noch ein tiefes Blau, ein weiterer Grün- und bräunliches Purpur sowie einige kleine Partien Türkis. Unter den transluziden Farbflüssen ist eine reiche Unterzeichnung zu sehen, die die lineare Flächenstrukturierung der druckgraphischen Vorlage übernimmt. Eine Besonderheit stellt das ganzflächig unter dem Email aufgebrachte Blattsilber dar, das die Leuchtkraft der Farben verstärkt. Während diese Edelmetallfolie zumeist nur eingesetzt wurde, um kleine abgegrenzte Partien hervorzuheben, ist sie hier unter der gesamten Darstellung nachweisbar. Diese technische Eigenart findet sich jedoch auch bei Arbeiten Jean I Pénicauts und seiner Schule (vgl. Inv. Nr. Lim 27, Kat. Nr. 2), die sich in ihrer „bunteren“ Farbpalette, der bildparallelen

Figurenanordnung sowie der Gesichtsbildung von der Tafel in Braunschweig unterscheiden. Bei dieser sind die Gesichtszüge der Figuren mit äußerst feinen Linien angeben, die im Einklang mit der zart-rötlichen Lavierung des Inkarnats stehen. Bei einigen der dargestellten Schriftgelehrten fallen die langen, nach unten gezogenen Nasenrücken auf – entsprechend einem Vorurteil wurden mit diesem physiognomischen Merkmal Juden gekennzeichnet. Als charakteristisch für die Handschrift des Emailleurs können die langen schmalen Finger gewertet werden.

Ein vergleichbares Stück benennt Baratte, eine etwas kleinere Tafel, auf der die Szene *Anna und Joachim an der Goldenen Pforte*, ebenfalls nach einem Holzschnitt aus dem *Marienleben* von Dürer, dargestellt ist (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. R 299; Baratte 2000, S. 74). Neben der innerbildlichen Rahmung durch einen braun emaillierten Bogen wiederholen sich dort auch die fein gezeichneten Gesichter – allerdings weist die Farbpalette etwas kräftigere Farbtöne auf. Dies gilt auch für zwei Tafeln zum *Marienleben* in London, von denen die *Vermählung Mariens* wiederum nach Dürer gearbeitet wurde (British Museum, Inv. Nr. 1913, 12–20, 81/85). Dagegen verbinden Farbpalette, umfangreiche lineare Unterzeichnung und fein gezeichnete Gesichtszüge eine Tafel in Cincinnati, dargestellt ist *Anna Selbdritt*, mit dem Email in Braunschweig (Taft Museum, Inv. Nr. 1931.280; Verdier 1995, S. 343). Wie auch bei den genannten Beispielen – lediglich die *Anna Selbdritt* ist der Werkstatt von Jean I Pénicaut zugeschrieben – muss eine Zuweisung an eine Künstlerpersönlichkeit mangels signierter Vergleichsstücke unterbleiben. Technische Aspekte unterstreichen jedoch eine Datierung um 1530, beispielsweise die Form der Kupferplatte (rechtwinklig belassene Ecken, geringfügige Wölbung), das farbige *contre-mail* und der ganzflächige Einsatz von Blattsilber. Auch das Ergebnis der chemischen Analyse, die im blauen Glasfluss wenig Bismut und Arsen im Verhältnis zum Kobaltgehalt aufweist, spricht für diese zeitliche Einordnung.

Literatur: Riegel 1883, S. 231 – Riegel 1887, S. 170 – Riegel 1891, S. 168 – Riegel 1897, S. 236 – Meier 1902, S. 89 (Meister B. B.) – Meier 1907, S. 101 – Meier 1915, S. 104 – Meier 1921, S. 85 – Baratte 2000, S. 74

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

4–11

Acht rechteckige Tafeln *Leben Jesu*

Anonym, um 1545/50

Polychromes Maleremail, Goldzeichnung; Rahmen aus profilierten Holzleisten, vergoldet
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 555–561, 574 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 370–376, 389
Inv. Nr. Lim 3–10

Technische Beschreibung: Hochrechteckige Tafeln, am Rand unregelmäßig beschnitten, gering gewölbt, Ecken z.T. leicht abgeflacht. Rotbraunes Grundemail; Umrissflächen der Figuren und Gegenstände in weißem Email, darüber

polychromes Email. Schraffuren und Binnenzeichnung mit *enlevage*. Fleckig aufgetragene, orangerötliche Tönung des Inkarnats, Eisenrotauftrag für Bezeichnung der Kerze (Inv. Nr. Lim 5). Ehemals reiche Goldzeichnung. Farbloses *contre-émail*, unter dem zum Teil Reparaturen im Kupfer sichtbar sind (vgl. S. 21)

Bildfolgen, in denen das Leben Jesu erzählt wird, sind bereits für die spätrömische Zeit nachweisbar. Die Anzahl der dargestellten Szenen variierte in der Folgezeit ebenso wie deren Zusammenstellung, wenn auch sich vier Teilabschnitte unterscheiden lassen: Kindheit Jesu – öffentliches Leben – Passion – Verherrlichung (LCI 1968–76, III, Sp. 39). Die acht Braunschweiger Maleremails zeigen Szenen aus den ersten beiden Sequenzen. Die Darstellungen weisen einzelne motivische Übereinstimmungen sowohl mit Graphiken M. Schongauers und A. Dürers als auch mit Holzschnitten Bernard Salomons auf. Einige Bildfindungen, beispielsweise *Verkündigung* und *Flucht nach Ägypten*, wiederholen sich in einer Folge von zwölf etwa gleichgroßen und stilistisch vergleichbaren Maleremails zum Marienleben (Écouen, Musée national de la Renaissance, Inv. Nr. E.Cl. 914).

Ursprünglich wiesen die Tafeln eine reiche Verzierung mit Pinsegold auf. Diese füllte die heute leer wirkenden Bildhintergründe mit Punkten oder Sternen, fügte zahlreiche Details wie Heiligenscheine, Gewandsäume und -muster, Haare etc. hinzu und fasste das Bildfeld mit einer durchgehenden Linie ein. Wenn auch der heutige Eindruck also täuscht, ist die Folge dennoch auffallend nachlässig emailliert. Vielfach überschreitet die Farbgebung die Gegenstandsgrenzen und ist der orangerötliche Ton des Inkarnats sehr fleckig aufgetragen. Der schematische Figurenstil weist den Emailleur ebenso als schwachen Zeichner aus wie die plastische Gestaltung. Die Rundungen der Körper sind kaum modelliert, die unbedeckten Körperteile wirken spannungs- und kraftlos. *enlevage*-Linien, mit denen Mauerwerk markiert und verschattete Partien schraffiert sind, setzte der Emailleur ungleichmäßig und ungenau. Die Binnenzeichnung von Flächen, wie Gewänder oder Architekturelemente, erfolgte durch auffallend lange, zitterig in *enlevage* ausgeführte Linien. Das Stilmittel, mit dunklen Linien Flächen zu strukturieren, führte teilweise zu einer regelrechten Parzellierung der Bildgegenstände. Dieses Verfahren erinnert an die Stege der Glasmalerei (vgl. z.B. die Darstellung Gottvaters, Inv. Nr. Lim 3, Kat. Nr. 4). Die reduzierte Farbigkeit der Tafeln – neben dem Grundemail finden sich Weiß, Grün, Purpur, Blau, Ockerbraun sowie ein Grau – lässt sich eventuell mit der angestrebten Fernwirkung solcher Tafeln erklären (vgl. Netzer 1999, S. 132). Die Farbe Grau, die sich unter dem Mikroskop als feingeriebene Mischung aus purpurnen, blauen, grünen und ockerbraunen Glasflüssen erweist, stellt eine Besonderheit des unbekannten Emailleurs dar. Häufig sind die polychromen Farbflächen in ungleichmäßiger Dicke aufgetragen, so dass die weiße Emailsicht mehr oder weniger durchscheint. Diese Technik wurde allerdings nicht dazu eingesetzt, eine plastische Wirkung der Gegenstände zu erzeugen.

Farbigkeit und künstlerische Handschrift der Tafeln legen eine Verbindung zu Werken nahe, die dem Umkreis des Colin Nouailher zugeschrieben werden, wie beispielsweise

ein Medaillon, das die Tötung des Kentauren Nessus durch Herkules darstellt (Blois, Musée de Blois, Inv. Nr. 2000.7.1). In jüngerer Zeit ist die Verknüpfung solcher „Umkreis“-Arbeiten mit dem Werk Nouailhers allerdings in Zweifel gezogen worden (Baratte 1988), weshalb hier ein kurzer Vergleich der Braunschweiger Tafeln mit einem Werk Nouailhers erfolgen muss: Eine von C. Nouailher monogrammierte und 1541 datierte Passionsfolge belegt deutlich den qualitativen Unterschied zwischen dem namentlich bekannten Künstler und seinem namenlosen Umkreis (Limoges, Musée municipal, Inv. Nr. 181). Das Bildpersonal in den Szenen zur Leidensgeschichte Christi ist nicht nur sorgfältiger emailliert, es weist neben einem klassischeren Figurenstil und einer lebendigeren Körpersprache auch eine wesentlich differenziertere Körpermodellierung und eine ausdrucksstärkere Gesichtsbildung auf. Trotz dieses klaren Qualitätsunterschiedes deuten verschiedene Aspekte auf eine Verbindung zwischen dem Emailleur der Tafeln *Leben Jesu* und Nouailher hin: der zum Rötlichen tendierende Ton des Grundemails, die reduzierte Farbpalette, der unpräzise Auftrag von *enlevage*-Linien, die zum Füllen von Flächen eingesetzt sind, der weitgehende Verzicht auf Schraffuren zum Modellieren der Körper, die auffallend langen *enlevage*-Linien zur Binnenzeichnung der Gewänder, das punktförmig gesetzte Augenweiß etc. Auch der für den Entstehungszeitraum retardierend anmutende Verzicht auf eine kohärente Anwendung der Zentralperspektive verbindet beide Emailleure.

Die Folge ist auf verhältnismäßig dünn geschlagenem Kupfer gearbeitet. Eine dem so genannten Meister des Altars von Mesnil-sous-Jumièges zugeschriebene, etwa gleich große Tafel (Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. K 5096; Netzer 1999, S. 68/69) wiegt 30 % mehr als jede der acht Tafeln. Beim Treiben des Metalls traten mehrfach Risse auf, die heute noch sichtbar sind – ein Phänomen, das auch bei Werken C. Nouailhers zu beobachten ist (vgl. z.B. Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. OA 11020, Baratte 2000, S. 72–73; vgl. Baratte 1988, S. 100). Bei den Tafeln in Braunschweig wurden kleinere Ritzen einfach mit Glasfluss überdeckt. Nicht mit Glasfluss sondern mit zusätzlichen vor dem Brennen aufgetragenen Metalllaschen wurden die größeren Risse in den getriebenen Kupferplatten geschlossen. Aufgrund der relativ geringen Dicke des Kupferträgers und einem sehr ungleichmäßigen Auftrag des *contre-émails* haben sich die Tafeln während des Brennens verzogen und wurden wellig. Auf der Emailoberfläche entstanden zahlreiche Schwundrisse, deren Bruchkanten im Verlauf des Erhitzungsprozesses rund abgeschmolzen sind.

Naturwissenschaftlicher Kommentar von H. Bronk und S. Röhrs

Signifikante Ähnlichkeiten in der Emailzusammensetzung ergaben sich für die Stücke Inv. Nr. Lim 5 und Lim 9 (aus derselben Serie), Lim 17 und 18 (ebenfalls aus einer Serie), Lim 23 und Lim 30. Aus mehreren Gründen scheinen alle diese Emails und somit auch die dazugehörigen Serien aus der gleichen Werkstatt und dem gleichen Herstellungszeitraum zu stammen. Die Zusammensetzung des Weiß ($\text{PbO/SnO}_2 = 1,7\text{--}2,2$ und einmal 1,1) sowie die enge Spanne der $\text{As}_2\text{O}_3/\text{CoO}$ -Verhältnisse (1,0–1,2) sprechen für eine

zeitliche Einordnung in die 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Das Gegenemail aller sechs Stücke ist nahezu bleifrei (eher selten in dieser Periode). Die grünen Emails enthalten zudem signifikante Gehalte an Zink, die einem durch Messing erklärbaren ZnO/CuO-Verhältnis entsprechen (0,08-0,14) und damit etwas höher als die in datierten Vergleichsstücken gefundenen Werte liegen. Die beschriebenen Besonderheiten sind als so spezifisch einzustufen, dass sie als für spätere Zuschreibungsprüfungen geeignet erscheinen.

Literatur: Riegel 1883, S. 226 (Schüler des Nardon Pénicaud) – Riegel 1887, S. 168 – Riegel 1891, S. 166 – Riegel 1897, S. 234 – Meier 1902, S. 87 (Schüler des Nardon Pénicaud) – Meier 1907, S. 99 – Meier 1915, S. 103 (Art des Colin Nouailher)

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

4

Verkündigung

H 13,1 cm; B 9,8 cm; G 58,1 g
Inv. Nr. Lim 3

Zustand: Riss in der Kupferplatte und im Email am oberen Rand; am linken Rand unterhalb des Wolkenbandes Splitterung. Gold stark abgerieben. *Contre-émail* besonders in der rechten Hälfte mit vielen Sprüngen. Auf der Rückseite kleines Schildchen mit alter Inventarnummer (H 32) in Bleistift: 370 sowie mit schwarzem Lack: Lim 3. Rahmen mit Lederschild des späten 19. Jahrhunderts mit der Inventarnummer 3. Rückseitig auf dem Rahmen mit Bleistift zweimal 370



Kat. Nr. 4

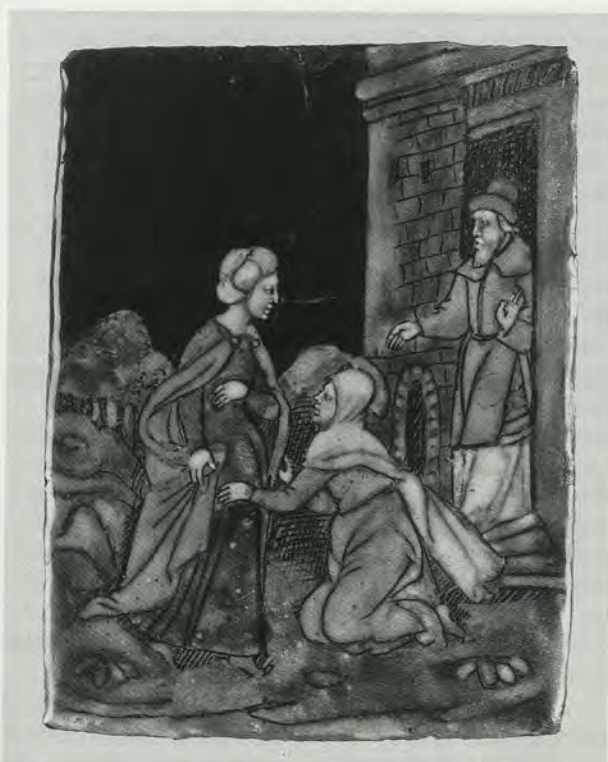
Unter den Augen Gottvaters verkündet der Erzengel Gabriel der am Betpult knienden Maria ihre bevorstehende Empfängnis. Einige Details der Darstellung, beispielsweise das Zepter, das Gabriel in der Hand trug, waren ehemals in Gold aufgetragen. Neben einem gepunkteten Muster auf der Hintergrundfläche sind heute auch die Heiligenscheine, die Verzierung der Gewänder sowie die Binnenstruktur der in Gold auf Braun aufgemalten Haare verblasst. Wie die anderen Tafeln der Folge ist die *Verkündigung* wenig kunstvoll ausgeführt, wenn auch die Flügel des Engels in mehreren Farben emailliert sind. Wenig befriedigend ist die kursorische Darstellung der Volumina – die Rundung der Wolken deuten einige parallele Schraffuren an –, sowie das unklare räumliche Gefüge von Baldachin und Maria.

5

Heimsuchung Mariä

H 13,6 cm; B 10,2 cm; G 64,3 g
Inv. Nr. Lim 4

Zustand: Gefestigte Splitterung der Oberfläche in der rechten Hälfte (oberhalb des Hutes von Zacharias), zahlreiche Sprünge. Obere und untere Ecke der rechten Seite sowie kleine Partien mittig am oberen und am rechten Rand in Kaltemail ergänzt. Vergoldung weitgehend abgerieben. *Contre-émail* mit zahlreichen Sprüngen; Kupfer an Stellen ohne *contre-émail* mit Grünspanentwicklung. Auf der Rückseite kleines Schildchen mit alter Inventarnummer (H 32) in Bleistift 371 sowie mit schwarzem Lack *Lim 4*. Rahmen mit Lederschild des späten 19. Jahrhunderts mit neuer Inventarnummer. Rückseitig auf dem Rahmen mit Bleistift zweimal 371



Kat. Nr. 5

Die Tafel zeigt den Besuch der schwangeren Maria bei Elisabeth, der angehenden Mutter von Johannes dem Täufer, und ihrem Mann Zacharias. Laut Bibeltext lässt der Gruß der zukünftigen Gottesmutter das ungeborene Kind Elisabeths vor Freude hüpfen, Elisabeth wird vom Heiligen Geist erfüllt und stimmt ein Lob auf Maria an (Lk 1, 39–56). Den emotionalen Gehalt dieser Begebenheit verdeutlicht im Bild der Kniefall Elisabeths. Mit den anderen erhaltenen Tafeln dieser Folge teilt die *Heimsuchung* eine nachlässige technische Ausführung, bei der z.B. Farbflächen über die Gegenstandsgrenzen hinausgehen oder die rötliche Tönung des Inkarnats fleckig aufgetragen ist, sowie eine fast naive Zeichnung. Ehemals füllten in Gold ausgeführte Punkte den Hintergrund und weitere Einzelheiten die bildliche Darstellung.

6

Geburt Christi

H 13,7 cm; B 9,9 cm; G 56,3 g

Inv. Nr. Lim 5

Zustand: Am unteren Rand sowie bei einer kleinen Stelle am rechten Rand obere Emailsichten gelöst, so dass nur noch Grundemail vorhanden ist. Festigung von lockeren Emailscherben in unterer linker Ecke und am rechten Rand. Gold weitgehend berieben. *Contre-émail* ungleichmäßig; am oberen Rand, wo Kupfer offenliegt, Grünspanbefall, zudem einige Sprünge im *contre-émail*. Auf der Rückseite kleines Schildchen mit alter Inventarnummer (H 32) in Bleistift 372 sowie mit schwarzem Lack *Lim 5*. Auf der Rahmenrückseite mit Bleistift 372



Kat. Nr. 6

Umgeben von einem Gebäuderuine kniet Maria vor dem neugeborenen Jesus, während Josef die Szene mit einer Kerze beleuchtet. Neben der Krippe lagern Esel und Ochse. Von einem Wolkenkranz in die himmlische Sphäre entrückt, haben zwei als Halbfiguren sichtbare Engel die Hände zum Gebet gefaltet. In Écouen befindet sich eine etwa gleich große, allerdings achteckig beschnittene Tafel mit nahezu der gleichen Komposition (Musée national de la Renaissance, Inv. Nr. Cl. 10958). Die Engel sind dort allerdings ganzfigurig gezeigt und tragen eine Schriftrolle. Farbgebung, cursorischer Malstil, unregelmäßig aufgetragener Inkarnatston sowie lange *enlevage*-Linien der Körperbinnenzeichnung lassen jedoch die gleiche Hand erkennen.

7

Anbetung der Könige

H 13, 6 cm; B 9,9 cm; G 52,8 g

Inv. Nr. Lim 6

Zustand: Vor allem in der unteren Hälfte zahlreiche Sprünge, Glasoberfläche zerkratzt, kleine Fehlstelle am linken Rand. Mehrere gefestigte Splitterungen (Sitzstein der Maria, oberhalb des Arms des stehenden Königs), Klebstoff vergilbt. Ergänzungen in Kaltemail an den Ecken unten rechts und links sowie Partien am linken, rechten und unteren Rand. Gold stark berieben. Im *contre-émail* zahlreiche Splitterungen, darunter z.T. Grünspanentwicklung. Auf der Rückseite kleines Schildchen, darauf in Bleistift 373 sowie mit schwarzem Lack *Lim 6*. Auf dem Rahmen Lederschild mit goldgeprägter Inventarnummer 6. Rückseitig auf dem Rahmen mit Bleistift zweimal 373



Kat. Nr. 7

Die heiligen drei Könige sind, geleitet vom Morgenstern, gekommen, um Jesus anzubeten und Geschenke zu überbringen (Mt. 2, 1–12). Das lebhaft agierende Kind steht auf dem Schoß seiner Mutter, hinter der Josef postiert ist. Am Körper des Kindes offenbart sich erneut die zeichnerische Schwäche des Emaillieurs. Eine technische Besonderheit innerhalb der Folge weist die grüne Pflanze auf der Mauer auf, bei der über dem grünen Glasfluss partiell noch Weiß aufgeschmolzen worden ist. Die blau angegebene Pflanze links im Vordergrund – sie besteht aus mehreren, zumeist in eine Richtung zeigenden Schlaufen – findet sich mehrfach in der Folge. Auch das Gestaltungsmittel, Bärte mit einer Reihe weißer Punkte abzuschließen, ist ein Charakteristikum des Emaillieurs. Wie alle übrigen Tafeln der Folge war auch diese ursprünglich üppig mit Gold verziert, beispielsweise leuchtete in der Himmelszone der Morgenstern und Josef verfügte über Schuhe.

8

Darbringung im Tempel

H 13,8 cm; B 10,4 cm; G 64,7 g
Inv. Nr. Lim 7

Zustand: Kleiner Riss im Kupfer am rechten Rand. Gold stark berieben. Unter dem *contre-émail* in der unteren Hälfte wolkige Grünspanentwicklung, offenliegende Kupferpartien und Rand umlaufend ebenfalls mit Grünspanbefall. Auf der Rückseite kleines Schildchen mit alter Inventarnummer (H 32) in Bleistift 374 sowie mit schwarzem Lack Lim 7. Rahmen mit Lederschild des späten 19. Jahrhunderts mit Inventarnummer 7. Rückseitig auf dem Rahmen zweimal mit Bleistift 374

Als Maria und Josef ihren Erstgeborenen vor der obligaten Beschneidung Gott weihen wollen, begegnen sie im Tempel Simeon. Dem alten Mann war verheißen worden, vor seinem Tod den Messias zu sehen. Diesen erkennt er im Jesuskind, das er – laut Bibeltext – umarmt und preist, bevor er den erstaunten Eltern die Bedeutung des Kindes vermittelt (Lk 2, 25–35). Die Szene wird von einer Gruppe von Menschen beobachtet, die aufgrund ihrer Kopfbedeckung als Juden ausgewiesen sind. Simeon, der in der Bibel nicht als Geistlicher bezeichnet wird, ist hinter einem Altar platziert und trägt einen hohen, an eine Mitra erinnernden Hut, der ihn wohl als Hohepriester zeigen soll. Technisch und stilistisch entspricht die Tafel den anderen der Folge. Mit der beschränkten Farbpalette sind die Mäntel und Hüte der Menschenansammlung abwechslungsreich gestaltet worden.

9

Flucht nach Ägypten

H 13,8 cm; B 10,1 cm; G 69,8 g
Inv. Nr. Lim 8

Zustand: Kleinere Ausbrüche in der linken unteren Ecke und mittig am unteren Rand; einige Sprünge auf der Ober-

fläche. Das zum Teil blasige *contre-émail* bedeckt den Metallgrund nicht vollständig; kleine Stelle des offenliegenden Kupfers mit leichter Grünspanentwicklung. Gold weitgehend abgerieben. Auf der Rückseite kleines Schildchen mit alter Inventarnummer (H 32) in Bleistift 375 sowie mit schwarzem Lack Lim 8. Rahmen mit Lederschild des späten 19. Jahrhunderts mit Inventarnummer 8. Auf dem Rahmen rückseitig mit Bleistift 375

Maria und Josef fliehen mit Jesus vor dem angekündigten Kindermord zu Bethlehem nach Ägypten (Mt 2, 13–23). Josef, der den Esel führt, trug ehemals einen in Gold ausgeführten Stab über der Schulter, wie auch weitere Details in Gold ausgeführt waren. Zeichnerische Mängel offenbaren sich beispielsweise in der Darstellung des Esels.

10

Taufe Christi

H 13,6 cm; B 10,3 cm; G 64,0 g
Inv. Nr. Lim 9

Zustand: Fehlstelle in der linken unteren Ecke; Sprünge am Rand rechts unten entsprechend einem Bündel von Sprüngen auf der Rückseite. Vergoldung abgerieben. Unter dem *contre-émail* Risse am oberen und rechten Rand sichtbar; Risse mit querliegenden Kupferstreifen stabilisiert. Auf der Rückseite kleines Etikett mit alter Inventarnummer (H 32) in Bleistift 376 sowie mit schwarzem Lack Lim 9. Rahmen mit Lederschild des späten 19. Jahrhunderts. Rückseitig auf dem Rahmen mit Bleistift zweimal 376

Von Johannes dem Täufer lässt sich Jesus im Jordan taufen, worauf Gott ihn als Sohn annimmt und den Heiligen Geist in Gestalt einer Taube zu ihm sendet. Zahlreiche Details der Darstellung, beispielsweise die Heiligenscheine, fehlen heute. Der Metallträger weist rückseitig sowohl am oberen als am rechten Rand Reparaturstellen auf, bei denen Risse im Kupfer mit zusätzlichen Metalllaschen gefestigt worden sind (s. Aufsatz Müsch). Diese Eingriffe müssen vor dem ersten Brandvorgang erfolgt sein, da die Reparaturen unter dem *contre-émail* liegen und auf der Vorderseite die Reparaturen nicht sichtbar sind.

11

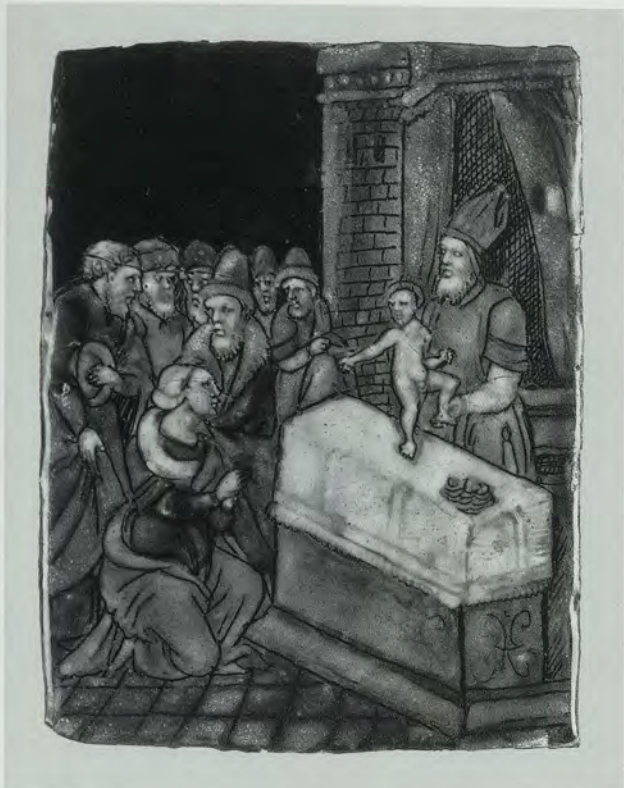
Christus und die Samariterin

Farbabb. 4

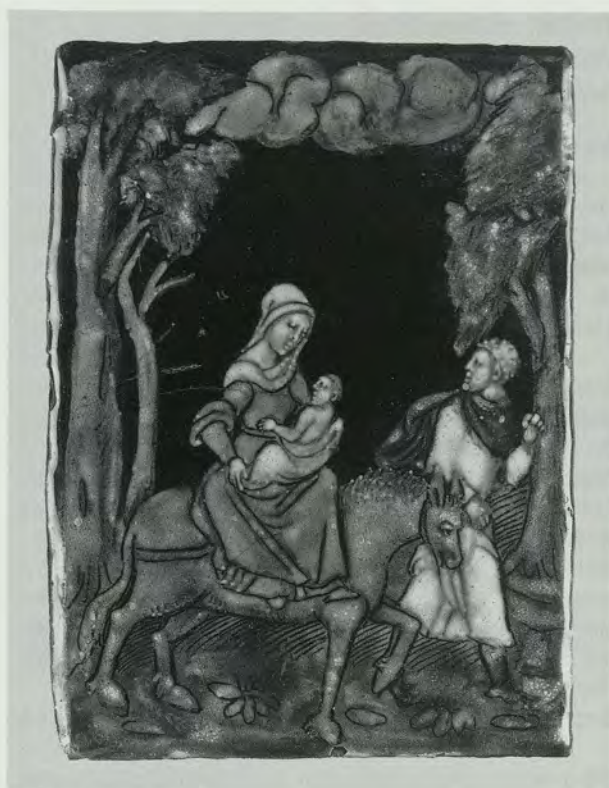
H 13,9 cm; B 10,0 cm; G 66,0 g
Inv. Nr. Lim 10

Zustand: Kleinere Ausbrüche am unteren Rand, Ergänzung der linken unteren Ecke; einige Sprünge. Gold weitgehend abgerieben. Auf der Rückseite kleines Schildchen mit alter Inventarnummer (H 32) in Bleistift 389 sowie mit schwarzem Lack Lim 10. Auf der Rahmenrückseite mit Bleistift zweimal 389

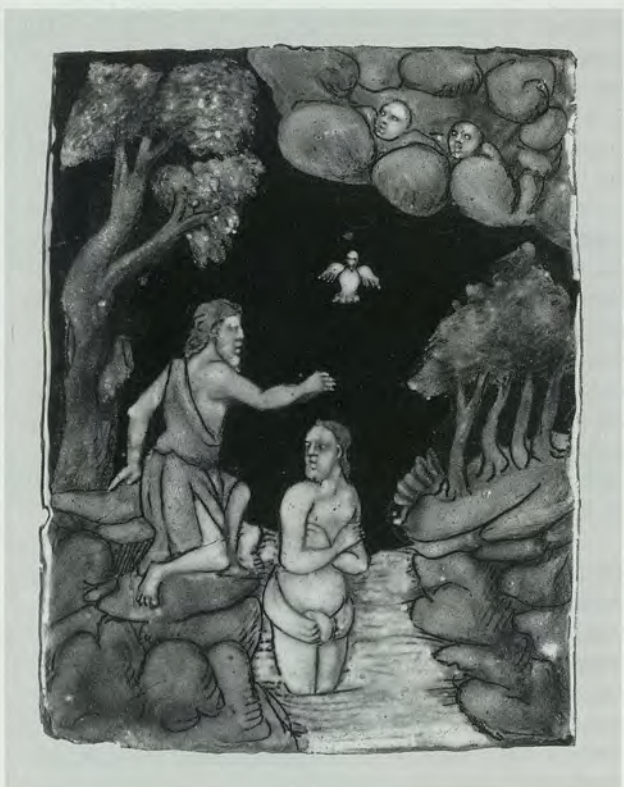
Das Treffen zwischen Jesus und der Samariterin, die ihn während des Gespräches als Propheten erkennt, gilt als



Kat. Nr. 8

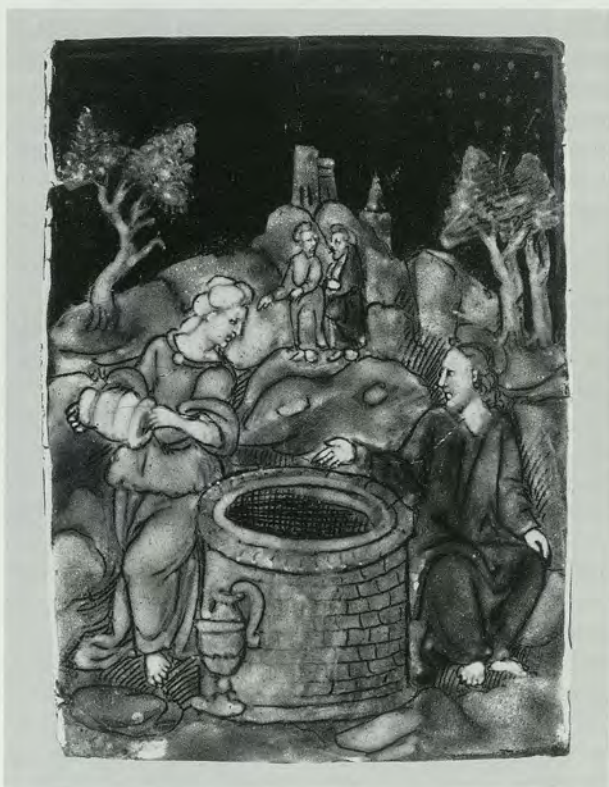


Kat. Nr. 9



Kat. Nr. 10

Hinweis auf die Bedeutung der Taufe. Jesus sagte, das Wasser, das die Samariterin von ihm erbitten könne, würde ihren Durst für immer stillen (Joh. 4, 1–42). Vor der Kulisse des Ortes Sychar in Samarien sind zwei Apostel zu sehen,



Kat. Nr. 11

die auf dem Weg zu Jesus sind. Der Heiligenschein Jesu ist auf dieser Tafel nicht in Gold ausgeführt, sondern in Email. Allerdings ist er farblich nicht von seiner Umgebung abgesetzt. Auffallend sind die blauen Stämme der Bäume.

12–15

Vier rechteckige Tafeln *Schmerzensmann und betende Maria*

Anonym, um 1540/50

Polychromes Maleremail, Goldzeichnung

Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 575–578 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 390–393

Inv. Nr. Lim 23–26

Technische Beschreibung: Hochrechteckige Tafeln, leicht gewölbt, mit unregelmäßigen Rändern sowie geringfügig zur Rückseite umgebogenen oder abgeflachten Ecken. Farbloses Grundemail, darüber flächendeckend manganfarbenes Email. Silhouetten der Figuren in Weiß, darüber polychromes Email. Binnenzeichnung mit *enlevage*. Wunden Christi mit Eisenrot; helles, ungleichmäßig rötlich laviertes Inkarnat, Lippen und Nasenlöcher Marias zusätzlich mit Eisenrot akzentuiert. Aufschriften und Ornamente mit Pinselgold. Unter dem farblosen *contre-émail* zum Teil Reparaturen im Kupfer sichtbar (vgl. Aufsatz Müsch in diesem Band)

Die polychromen Darstellungen von Schmerzensmann und betender Maria sind als Pendants angelegt. Ausgangspunkt ist eine Begebenheit aus der Passionsgeschichte, nämlich die Präsentation des gepeinigten Christus (*Ecce homo*), der noch die Leidenswerkzeuge Dornenkrone und Schilfrohr trägt. Aus dem szenischen Zusammenhang herausgelöst, bildet der Schmerzensmann ein Andachtsbild, dem hier seine betende Mutter gegenübergestellt ist. Eventuell waren ehemals je zwei Tafeln als Diptychon zusammenmontiert, allerdings nennt schon das früheste Inventar (H 62) einzelne Rahmen aus vergoldetem Holz, die heute nicht mehr existieren.

Ein vergleichbares Bildpaar, das zwar in umgekehrter Anordnung aber in ähnlicher Farbigkeit und Größe emailliert ist, befindet sich in London (Victoria & Albert Museum, Inv. Nr. 4750–1860/C. 153–1981). Zwei weitere Darstellungen von Christus und Maria, deren ursprüngliche Zugehörigkeit zueinander allerdings nicht ganz sicher scheint, werden in Neapel aufbewahrt (Musea Duca di Martina, o. Inv. Nr.). Eine einzelne Tafel mit der Schmerzensmutter befindet sich in Écouen (Musée national de la Renaissance, Inv. Nr. Cl. 939). Mehrere Tafeln derselben Ikonographie werden heute einem Emailleur mit dem Notnamen Meister des Triptychon von Louis XII. zugeschrieben, der Anfang des 16. Jahrhunderts aktiv war. Zwei große ovale Tafeln, die den Schmerzensmann und Maria vor blauem Hintergrund und umrahmt von einem Rand mit Putten zeigen, befinden sich heute in Baltimore (Walters Art Gallery, Inv. Nr. 44.468; Verdier 1967, S. 61–63) und in Paris (Musée du Louvre, Inv. Nr. OA 11170; Baratte 2000, S. 41). Sie zeichnen sich durch eine äußerst sorgfältige Malweise sowie die Verwendung von *paillons* aus. Demselben Emailleur sind zwei einzelne, rechteckige Tafeln zuzuweisen, die jeweils den Schmerzensmann zeigen (Dijon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. CAT 1281; Madrid, Museo archeologico; vgl. Marquet de Vasselot 1921, Nr. 144). In beiden Fällen ist die Darstellung Christi mit einem umlaufenden Band von



Kat. Nr. 12

punktförmigen *paillons* umgeben, die einen Edelsteinbesatz imitieren. Ähnlicher Dekor findet sich auf zwei halbrund abgeschlossenen Tafeln: Die Darstellung des Schmerzensmanns war ehemals in Berlin vorhanden (Netzer 1999, S. 150), die der betenden Maria ist heute in St. Petersburg zu sehen (Ermitage, Inv. Nr. F-2997; Dobrokonskaja 1969, Nr. 14). Letztere wird dort unter Jean I Pénicaud geführt. In Frontalansicht ist Christus in einer halbrund abgeschlossenen Tafel eines unbekannten Emailleurs dargestellt (Lyon, Musée des Arts décoratifs, Inv. Nr. 1789). Lediglich in Büstenform emaillierte Léonard Limosin das Paar auf zwei großen Rundtafeln, die vor wenigen Jahren im Handel waren (Sotheby's London, 7.12.1995, Nr. 42–43). Die genannten Maleremails folgen einer Darstellungstradition, die sich zuerst in der Tafelmalerei entwickelt hatte und in italienischen Holzschnitten des späten 15. Jahrhunderts verbreitet worden ist (vgl. Verdier 1967, S. 61; Baratte 1990, S. 101).

Die vier Andachtsbilder sind verhältnismäßig einfach gearbeitet. Sie weisen eine begrenzte Farbpalette auf, die neben Weiß auch Purpur, Grün, Blau, Ocker und Braun umfasst. Die Körper sind wenig modelliert, eine Binnenzeichnung erfolgt durch lange *enlevage*-Linien. Der Vergleich der beiden Tafeln gleichen Motivs zeigt, wie schematisch die Figuren und ihre Gesichter angelegt sind. Nahezu mechanisch sind die Wunden Christi mit Eisenrot aufgetragen. Die Tafeln waren ursprünglich mit Goldmalerei dekoriert, mit der neben Einfassungslinien auch Details angegeben waren. Beispielsweise waren die Augenbrauen ehemals mit Gold ausgeführt. Bei diesen Andachtsbildern handelt es sich sicherlich nicht um sorgfältig ausgeführte Auftragsarbeiten, sondern um in größerer Zahl hergestellte „Massenware“. Sie sind mit nur sehr geringen Abweichun-

gen nach einer gemeinsamen Vorlage gefertigt worden. Um nicht nur den Arbeitsaufwand, sondern auch den Materialeinsatz gering zu halten, wurden sie auf dünnem Kupfer gearbeitet. Dieses weist Risse auf, die wohl beim Treiben entstanden sind. Kleinere Risse in der Platte wurden mit Glasfluss geschlossen, größere im Randbereich sind rückseitig vor dem Brand mit kleinen Metalllaschen repariert worden (vgl. Aufsatz Müsch in diesem Band).

Wie auch die acht Tafeln zum *Leben Jesu* (Inv. Nr. Lim 3–10, Kat. Nr. 4–11) sind die Andachtsbilder im Umkreis von Colin Nouailher anzusiedeln. Trotz deutlicher qualitativer Unterschiede zwischen dem Werk Nouailhers und den Tafeln in Braunschweig lassen sich grundlegende technische und stilistische Übereinstimmungen feststellen. In manchen seiner signierten Werke, beispielsweise einer 1541 datierten Passionsfolge in Limoges (Musée municipal, Inv. Nr. 181), findet sich die verhältnismäßig auffallende Färbung des dunklen Hintergrundes, die stärker als bei Arbeiten anderer Emailleure zum Rötlichen tendiert. Die reduzierte Farbpalette, die Binnenzeichnung durch besonders lange *enlevage*-Linien, der weitgehende Verzicht auf Schraffuren zum Erzeugen von Plastizität, aber auch Details, wie einfach gezeichnete, längliche Finger, verbinden das Werk Nouailhers mit den Braunschweiger Tafeln. Zwei szenische Darstellungen des *Ecce homo*, die beide C. Nouailher zugewiesen werden, zeigen eine – wenn auch seitenverkehrte – kompositorische Konformität zu den hier vorliegenden Tafeln. Es handelt sich um eine Platte der genannten Passionsfolge in Limoges sowie um ein kleines rundes Medaillon ebendort (Inv. Nr. 84.398).

Naturwissenschaftlicher Kommentar von H. Bronk und S. Röhrs

s. Inv. Nr. Lim 3–10, Kat. Nr. 4–11

Literatur: Riegel 1883, S. 226 (Schüler des Nardon Pénicaud) – Riegel 1887, S. 169 – Riegel 1891, S. 167 – Riegel 1897, S. 235

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

12 *Schmerzensmann*

Farbabb. 6

H 13,7 cm; B 10,2 cm; G 66,3 g
Inv. Nr. Lim 23

Zustand: Unterer Plattenrand mit zwei Ausbuchtungen im Kupfer; Splitterungen mit kleinen Ausbrüchen am rechten und linken Rand. Fehlstelle im Email in linker unterer Ecke. Vergoldung weitgehend abgerieben. Zahlreiche Sprünge im *contre-émail*, darunter etwas Grünspanbefall. Unter dem *contre-émail* Riss im Kupfer am oberen Rand sichtbar. Weitere Risse im Kupfer, die mit Metallstreifen geflickt wurden, am linken, rechten, oberen und unterem Rand. Auf der Rückseite Schildchen, darauf in Bleistift alte Inventar-nummer (H 32) 390, sowie mit Kugelschreiber 23 und mit schwarzem Lack Lim 23. Laut Inventar (H 62) ehemals mit vergoldetem Rahmen

Mit purpurnem, grüngefütterten Mantel bekleidet, hält Christus ein Schilfrohr, das die Soldaten ihm als Zepter gaben, nachdem sie ihn damit geschlagen und ihm die Dornenkrone aufgesetzt hatten. Nur noch in Spuren erhalten sind die ehemals in Gold aufgetragene Aufschrift *ECCE HOMO*, eine doppelte Einfassungslinie mit einer ornamentalen Akzentuierung der oberen Ecken sowie einzelne Details wie Gewandsäume. Mit Glasfluss überzogene kleine Fehlstellen im Kupfer sind gegen das Licht gehalten sichtbar. Unter dem *contre-émail* zeigen sich an allen vier Seitenrändern der Platte Risse im Kupfer, die mit kleinen dreieckigen Kupferstücken gefestigt worden sind. Nur geringfügige Unterschiede – ein etwas fülligeres Gesicht, eine hellere und gleichmäßigere aufgetragene rötliche Tönung des Inkarnats, mit *enlevage*-Linien ausgeführte Handfesseln – unterscheiden diesen Schmerzensmann von dem zweiten (Inv. Nr. Lim 25, Kat. Nr. 14).

13 *Betende Maria*

Farbabb. 7

H 13,4 cm; B 10,1 cm; G 43,4 g
Inv. Nr. Lim 26

Zustand: Kleinere Fehlstellen am unteren Rand, zwei Splitterungen mit kleinen Ausbrüchen am rechten Rand. Vergoldung weitgehend abgerieben. Unter dem *contre-émail* an allen Seiten Risse im Kupfer sichtbar; darunter etwas Grünspanbefall. Auf der Rückseite Schildchen, darauf in Bleistift alte Inventarnummer (H 32) 393 sowie mit Kugelschreiber 26. Auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 23. Laut Inventar (H 62) ehemals mit vergoldetem Rahmen



Kat. Nr. 13

Die Gottesmutter hat die Hände zum Gebet erhoben, ihre Augen sind – imaginär – auf ihren gemarterten Sohn gerichtet. In Gold waren ehemals parallel zu den Seitenrändern zwei Aufschriften aufgebracht, die heute nur noch als Schatten erkennbar sind, nämlich links *MATER DEI* und rechts *MEMENTO MORI*. Weiterhin war eine doppelte Einfassungslinie mit zusätzlichem Eckendekor in Gold ausgeführt. Von der zweiten Tafel mit dem gleichen Motiv (Inv. Nr. Lim 24, Kat. Nr. 15) unterscheidet sich diese durch das flügelige Gesicht sowie die mehrfarbig gestaltete Kleidung. Der Schleier weist ein grünes Innenfutter und einen ockerfarbenen Schmuckrand auf. Die Linienführung im Gewand gleicht hier einem abstrakten Muster, während auf der zweiten Tafel die Stoffe sehr viel weicher angegeben sind. Wie auch bei den anderen Beispielen weist die Kupferplatte unter dem *contre-émail* mehrere Risse auf.

14

Schmerzensmann

H 13,5 cm; B 9,8 cm; G 58,4 g
Inv. Nr. Lim 25

Zustand: Einige Sprünge. Vergoldung weitgehend abgerieben. Einige Sprünge im *contre-émail*, oben rechts mit Grünspanentwicklung. Auf der Rückseite Schildchen, darauf in Bleistift alte Inventarnummer (H 32) 392; auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 23. Laut Inventar (H 62) ehemals mit vergoldetem Rahmen

Diese Darstellung des Schmerzensmann folgt demselben Schema wie eine weitere Tafel desselben Themas (Inv. Nr. Lim 23, Kat. Nr. 12): Lediglich geringfügige Veränderungen,



Kat. Nr. 14

beispielsweise die Anzahl der Blätter am Schilfrohr, unterscheiden die beiden Tafeln. Nur noch Spuren der Aufschrift *ECCE HOMO* sind erkennbar. Neben einer doppelten Einfassungslinie und kleinen Ornamenten in den oberen Ecken umfasste die Goldmalerei auch eine Punktierung der Hintergrundfläche. Rückseitig am linken Rand ist unter dem *contre-émail* ein Riss im Kupferträger zu erkennen, der schon vor dem ersten Brand existiert haben muss.

15

Betende Maria

H 13,7 cm; B 10,2 cm; G 52,3 g
Inv. Nr. Lim 24

Zustand: Absplitterung (bis auf das farblose Grundemail) am linken Rand; kleine Fehlstelle am rechten Rand, dort Grünspanbefall; einige Sprünge. *Contre-émail* mit mehreren Sprüngen und Schwundstellen, z.T. mit Grünspanausblühungen. Unter einer dicken Schicht *contre-émail* am rechten Rand langer Riss im Kupfer sichtbar, der mit Metallstreifen repariert worden ist. Auf der Rückseite Schildchen, darauf in Bleistift alte Inventarnummer (H 32) 391; am oberen Rand des Rahmens Lederschild 24. Auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 23. Laut Inventar (H 62) ehemals mit vergoldetem Rahmen

Die Darstellung der Maria ist nahezu identisch mit einer weiteren Tafel des gleichen Themas (Inv. Nr. Lim 26, Kat. Nr. 13). Allerdings ist die Tafel in der oberen rechten Ecke mit den goldenen griechischen Buchstaben α und ω , Alpha und Omega, bezeichnet, die Anfang und Ende der Heilsgeschichte symbolisieren. Während auf den drei anderen Tafeln die Heiligenscheine in Blau bzw. Ockerbraun emailliert worden sind, ist der Nimbus hier mit geflammten Strahlen in Gold angegeben, die um den gesamten Oberkörper Marias reichen. Auf der Rückseite ist mittig am rechten Rand ein Riss im Kupfer unter dem *contre-émail* zu sehen.

16–27

Zwölf rechteckige Tafeln *Passion Christi*

Anonym, um 1540/50

Polychromes Maleremail, Goldzeichnung; Rahmen aus profilierten Holzleisten, vergoldet
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 562–573 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 377–388
Inv. Nr. Lim 11–22

Technische Beschreibung: Hochrechteckige Tafeln, geringfügig gewölbt, mit leicht abgeflachten Ecken. Farbloses Grundemail; auf diesem Fondant partiell Unterzeichnung in Schwarz. Darüber dann entweder weitere Schicht farblosen Emails, so dass Kupfer sichtbar bleibt, oder polychromes bzw. weißes Email. Polychromes Email nicht homogen durchgefärbt. Im weißen Email Binnenzzeichnung mit *enlevage*; über dem weißem Email partiell blaues Email (z.B.



Kat. Nr. 15

Himmelszone). Helles, orangerötliches und ungleichmäßig rötlich laviertes Inkarnat, zudem gelegentlich Auftrag von Eisenrot (Wein, Wunden). Ehemals reiche Goldzeichnung. Farbloses, mit roten Einschlüssen durchsetztes *contre-émail*, das mehrfach zu Wulsten zusammen gelaufen ist; unter dem *contre-émail* zum Teil Reparaturen im Kupfer sichtbar

Auf zwölf einzelnen Tafeln sind zentrale Szenen der Passion Christi vorgestellt – vom *Letzten Abendmahl* bis zur *Auferstehung*. Es existierte keine kanonische Anzahl oder Auswahl von Szenen, die innerhalb einer solchen Folge obligatorisch gewesen wären. Beispielsweise gestaltete Albrecht Dürer die *Kleine Passion* mit 22 Bildern (T.I.B. 10, Nr. 16–52). Dennoch ist nicht anzunehmen, dass die in Braunschweig erhaltene *Passion* unvollständig ist. Die Zwölf galt im Christentum als heilige Zahl und mag hier die Anzahl bestimmt haben. Auch weist eine Folge zur Leidensgeschichte Christi aus der Hand desselben Emailleurs völlige Übereinstimmung der Szenen auf (Sotheby's Amsterdam, 6.12.1999, Nr. 360). Zahlreiche Motive lassen sich auf die beiden Passionszyklen Dürers zurückführen, allerdings bestehen auch vielfach markante Abweichungen von diesen Holzschnitten (z.B. bei Kreuztragung, Grablegung und Auferstehung). Da diese ikonographischen Abweichungen auch in einer sehr viel späteren Passionsfolge von Martial Reymond erneut zu finden sind (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MR R 284b; Baratte 2000, S. 366/67), kann es sich hierbei nicht um die künstlerische Erfindung eines einzelnen Emailleurs handeln. Vielmehr ist eine noch nicht identifizierte graphische Folge zu vermuten, die Dürers Inventionen variierte.

In technischer und stilistischer Hinsicht handelt es sich um Tafeln mittlerer Qualität. Die polychromen Farbflüsse sind

wenig homogen und in sich wolkig. Da sie nur in einer dünnen Schicht über dem farblosen Grundemail aufgetragen sind – lediglich das Blau ist teilweise über Weiß angelegt – erzielen sie keine besondere Tiefe. Der Farbauftrag überschreitet häufig die Grenzen der Umrisszeichnung und vermischt sich mit den Farben der benachbarten Partien. Zur unruhigen Gesamtwirkung, die heute durch den schlechten Zustand der Platten verstärkt wird, trägt auch die lineare Unterzeichnung bei, die eine sehr bewegte und wenig präzise Strichführung aufweist. Mit Hilfe dieser auf das Grundemail aufgetragenen Zeichnung markierte der Emailleur die Umrisse und deutete einzelne Bildelemente wie Füße oder Hüte in sehr kursorischer Form an. Auch die Binnenzeichnung der Gewänder erfolgte in dieser Form; sie sind durch Linien strukturiert, die eine plastische Modellierung ersetzen. In weißen Emailpartien, wie dem unbekleideten Körper Christi, erfolgte die Zeichnung durch *enlevage*. Haare und Bärte, die heute durch Flächen weißen Emails markiert werden, waren ehemals mit Gold differenziert worden. Charakteristisch für die Arbeit des Emailleurs sind die länglichen Gesichter, in denen die schlitzförmigen Augen von dicken Strichen weißen Emails umschlossen werden, sowie die zumeist hängenden Mundwinkel. Auffallend ist auch die Gestaltung des Bärte, deren Locken mit einem punktförmigen Weißauftrag auslaufen. Seine reduzierte Farbpalette, die aus Weiß, Purpur, Grün, Ocker, Blau über Weiß sowie Blau über farblosem Email besteht, erweiterte der Emailleur, indem er das Kupfer in die ästhetische Wirkung einbezog. Er überzog manche Partien mit mehreren Schichten farblosen Emails, durch die das Kupfer leuchtet. Die äußerst dünn geschlagenen und leichten Metallplatten, die mehrfach Risse und Reparaturen im Kupfer aufweisen (s. S. 21), sind wellig verzogen – auch, weil das *contre-émail* ungleichmäßig aufgetragen und während des Brennens wulstig zusammengelaufen ist.

In den Umkreis der Braunschweiger Tafeln gehören zahlreiche Maleremails, die ähnliche technische und stilistische Merkmale aufweisen. Neben der bereits genannten Passionsfolge aus dem Kunsthandel sind zum Beispiel folgende Tafeln zu nennen: *Geburt Christi* und *Thronende Muttergottes* (London, British Museum, Inv. Nr. 1944, 10–11, 56 & 57), *Flucht nach Ägypten* (Victoria & Albert Museum, Inv. Nr. C. 327–1931), *Fußwaschung* und *Rast Christi* (Écouen, Musée national de la Renaissance, Inv. Nr. Cl. 21974/75), *Marietod* (Sotheby's London, 13.12.2000, Nr. 65), *Kreuzabnahme* (Limoges, Musée municipal, Inv. Nr. 309), *Geißelung Christi* und *Christus erscheint Magdalena* (Lyon, Musée des Arts décoratifs, Inv. Nr. 1787). Auch eine Folge von Tugendpersonifikationen nach Hans Burgkmair ist hinzuzuzählen (Écouen, Musée national de la Renaissance, Inv. Nr. Cl. 914, 3477) sowie zwei Tafeln mit Mars und Merkur (Sotheby's New York, 29.1.1998, Nr. 103). Mehrere dieser Vergleichsstücke sind Colin Nouailher zugeschrieben worden, der um 1540 aktiv war. Wie auch bei der Folge *Leben Christi* lassen sich stilistische und technische Übereinstimmungen finden, die vielleicht als Werkstattphänomene zu erklären sind (s. zu dieser Diskussion: Inv. Nr. 3–10, Kat. Nr. 4–11). Auch zu dem so genannten Meister des Altars von Mesnil-sous-Jumièges lassen sich Verbindungslinien aufzeigen. Neben dem namensgebenden Hauptwerk, einem Altar mit der Leidensgeschichte Christi aus der Kirche von Mesnil-sous-Jumièges (Limoges, Musée municipal, Inv. Nr.

81.376; Notin 1992, S. 141–43), sind an religiösen Tafeln dieses Künstlers zu nennen: *Christus im Garten Gethsemane* und *Christus vor Pilatus* (London, British Museum, Inv. Nr. 1913, 12-20, 166 & 157), *Kreuztragung* (Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. K 5096; Netzer 1999, S. 68/69), *Kreuzigung* (Limoges, Musée municipal, Inv. Nr. 90.457; Notin 1992, S. 143/44) sowie weitere Beispiele (vgl. Notin 1991). Die Arbeiten dieses Emailleurs sind deutlich sorgfältiger ausgeführt als die Passionsfolge in Braunschweig, doch sind zahlreiche Merkmale vergleichbar: Die langen Gesichter, die „verquollenen“ Augen, die schematisch dargestellten, wenig plastischen Körper, deren Struktur durch eine dunkelgraue Unterzeichnung erzielt wird, die zum Teil unklaren Raumsituationen, die in Gold aufgemalten Bärte und Haare sowie die begrenzte Farbpalette. Auch finden sich bei dem genannten Altar ebenfalls Reparaturen im Kupfer (freundl. Auskunft der Restauratorin Béatrice Beillard). Den zahlreichen Übereinstimmungen sind Unterschiede gegenüberzustellen. Sie liegen in der Gesichtsbildung, dem massiveren Einsatz von Schraffuren sowie dem Verwenden von goldenen Sternen statt Wolken bei den Braunschweiger Stücken. Es ist zu vermuten, dass der Emailleur der Braunschweiger Tafeln in der Tradition des Meisters des Altars von Mesnil-sous-Jumièges und im Einflussbereich von Colin Nouailher arbeitete.

Naturwissenschaftlicher Kommentar von H. Bronk und S. Röhrs

s. Inv. Nr. Lim 3-10, Kat. Nr. 4–11

Literatur: Riegel 1883, S. 225–26 (Schüler des Nardon Pénicaud) – Riegel 1887, S. 168–69 – Riegel 1891, S. 166–67 – Riegel 1897, S. 234–35 – Meier 1902, S. 87 (Schüler des Nardon Pénicaud) – Meier 1907, S. 99 – Meier 1915, S. 103 (Art des Colin Nouailher)

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

16

Das letzte Abendmahl

H 13,4 cm; B 10,3 cm; G 41,9 g
Inv. Nr. Lim 11

Zustand: Etwa mittig horizontal verlaufendes Bündel von Sprüngen, das mit heute rissigem Harz gefüllt ist; von diesem ausgehend weitere Sprünge, darunter etwas Grünspanentwicklung. Am oberen Rand mittig eine Fehlstelle mit Harz gefüllt. Ergänzung in der unteren Hälfte auf der Mittelachse. Vergoldung weitgehend abgerieben. Kupferplatte rückseitig z.T. am Rand mit Grünspan. Horizontaler Sprung im *contre-émail*, der mit bräunlichem Lack geschlossen, sowie besonders in der oberen Hälfte zahlreiche Sprünge mit Splitterungen und flächiger Grünspanentwicklung. Auf der Rückseite aufgemalt 377 sowie mit schwarzem Lack Lim 11. Auf dem Rahmen rückseitig mit Bleistift zweimal 377 sowie mit Bleistift 11

An einem gedeckten Tisch haben sich Jesus und seine zwölf Jünger zum letzten Abendmahl zusammengefunden. Die zum Sprechgestus erhobene Hand Christi vermittelt



Kat. Nr. 16

bildlich, dass der Moment gezeigt ist, in dem Christus auf einen Verräter in den eigenen Reihen hinweist. Etwas ungewöhnlich ist der Ort des Geschehens: Statt in einem Innenraum scheint sich die Gruppe vor einem zeltartigen Baldachin im Freien versammelt zu haben. Unklar ist die Anordnung der beiden rechts am Tisch sitzenden Figuren, bei denen Rücken- und Seitenansicht kombiniert ist. Eine Besonderheit des Emailleurs stellt die Technik dar, den Metallgrund stellenweise lediglich mit farblosem Email zu bedecken und das Kupfer so ästhetisch wirksam werden zu lassen. Mit diesem Verfahren gestaltete er zum Beispiel die rechts dargestellte Sitzbank. Die ehemals prächtige Goldzeichnung umfasste unter anderem eine Einfassungslinie, Sterne, die Verzierung des Tischtuchs und der Kleidung sowie die Binnenzeichnung von Haaren und Bärten. Eine kompositorisch, technisch und stilistisch vergleichbare Darstellung des Abendmahls befindet sich in Clermont-Ferrand (Musée d'Art Roger-Quilliot, Inv. Nr. 861–197–1).

17

Christus im Garten Gethsemane

H 13,4 cm; B 9,9 cm; G 39,8 g
Inv. Nr. Lim 12

Zustand: Etwa zwei Zentimeter langer Riss mittig in der Kupfertafel ausgehend vom rechten Rand; Email dort abgeplatzt und mit Harz ersetzt. Ergänzungen im Bildfeld (unterhalb der Hände Christi) sowie am unteren und oberen Rand. Zahlreiche Sprünge, entlang diesen Grünspanentwicklung. Vergoldung weitgehend abgerieben. Großflächig abgeplatztes *contre-émail* im rechten oberen Viertel durch Harzlack



Kat. Nr. 17

ersetzt. Zahlreiche Sprünge, darunter – und umlaufend am Rand – Grünspanbefall. Rückseitig aufgeklebt kleines Schildchen mit alter Inventarnummer (H 32) in Bleistift 378; auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 12. Auf dem Rahmen umseitig mit Bleistift 378 sowie mit Bleistift 12

Jesus entfernte sich etwa einen Steinwurf von seinen erschöpften Jüngern, um am Ölberg zu beten. Ein Engel erscheint, zeigt ihm einen Kelch und gibt ihm Kraft für die bevorstehende Leidensgeschichte, die sich im Hintergrund bereits andeutet. Durch ein hausartiges Tor betreten im Hintergrund drei Männer den Garten Gethsemane und schreiten zur Festnahme des Gesuchten. Die Darstellungsweise von Pflanzen – sie sind mit einigen linearen Schleifen beispielsweise auf dem Ölberg markiert – scheint spezifisch für diesen Emailleur zu sein, da sie in gleicher Form auch auf anderen Tafeln erscheinen (vgl. Inv. Nr. Lim 8, Kat. Nr. 9). Die gesamte Komposition erscheint in ähnlicher Ausführung ein zweites Mal auf einer etwas größeren Tafel (Angers, Musée des Beaux-Arts; Chancel 1991, Abb. 2).

18

Gefangennahme Christi

H 13,7 cm; B 10,3 cm; G 47,1 g
Inv. Nr. Lim 13

Zustand: Fehlstelle am oberen Rand; Ergänzung mit Harz in linker unterer Ecke und am unteren Rand. In der unteren Hälfte vom rechten Rand ausgehend breiter Sprung mit Splitterung und Fehlstelle, die mit Harz geschlossen. Zahlreiche Sprünge, unter denen etwas Grünspan. Vergoldung



Kat. Nr. 18

weitgehend abgerieben. Rückseitig am linken Rand zwei Risse im Kupfer. Kupferfläche an Stellen ohne *contre-émail* mit Grünspan. Zahlreiche Sprünge mit Splitterung vor allem in der Mitte der rechten Hälfte; darunter wolkiger Grünspanbefall. Rand der Kupferplatte umlaufend mit Grünspan. Auf der Rückseite aufgeklebt kleines Schildchen mit alter Inventarnummer (H 32) in Bleistift 379 sowie mit schwarzem Lack Lim 13. Auf dem Rahmen umseitig mit Bleistift zweifach 379 sowie 13

Der Verrat Christi durch Judas, seine Gefangennahme und der Angriff des Petrus auf einen der Häscher sind zu einer Szene zusammengefasst, die sich auf einem schmalen Bildstreifen vor landschaftlichem Hintergrund abspielt. Details der Darstellung, wie z.B. das Schwert des Petrus, waren ehemals in Gold aufgetragen.

19

Christus vor Pilatus

H 13,8 cm; B 10,3 cm; G 50,9 g
Inv. Nr. Lim 14

Zustand: Rechte untere Ecke abgebrochen; Bruchkanten partiell mit Harz gefestigt, auf diesen Schaden zulaufend mehrere Sprünge, an diesen entlang Grünspan. Riss in der Kupferplatte (unterhalb der rechten Hand des Pilatus), dieser beidseitig mit Email überzogen. Am unteren Rand großflächige Ergänzung mit bräunlichem Harz; Ausbrüche an linker unterer Ecke und am unteren Rand. Gesplitteter Glasfluss und Grünspanbefall im linken oberen Viertel; Ergänzung in Kaltemail am linken oberen Rand. Vergoldung



Kat. Nr. 19

abgerieben. Rückseitig Ergänzung mit Harz an der linken unteren Ecke sowie am unteren Rand; *contre-émail* mit zahlreichen Sprüngen und Splitterungen, unter diesen großflächig wolkiger Grünspanbefall. Rand der Kupferplatte teilweise mit Grünspan. Auf der Rückseite kleines Schildchen mit alter Inventarnummer (H 32) in Bleistift 380 sowie mit schwarzem Lack *Lim 14*; auf dem Rahmen mit Bleistift zweimal 380 sowie mit Bleistift 14

Von Herodes zum Spott mit einem Prunkgewand bekleidet, wird Christus zum römischen Statthalter Pilatus gebracht, der ihn einer Befragung unterzieht (Lk 23, 6–12). Da die Juden zögerten, vor dem Paschafest das als unrein geltende Haus des Pilatus zu betreten, kam dieser aus dem Haus (Joh. 18, 28–29), weshalb im Bild die Szene zwischen Innen- und Außenraum spielt. Das Feld zwischen den Vorhängen gestaltete der Emailleur mit Hilfe der Kupferfarbe, indem er über die Metallplatte lediglich farbloses Email auftrug.

20

Geißelung Christi

H 13,9 cm; B 10,5 cm; G 43,8 g
Inv. Nr. Lim 16

Zustand: Große, mit heute rissigem Harz geschlossene Fehlstelle am oberen Rand. Riss in der Kupferplatte sowie große Fehlstelle am linken Rand, zum Teil mit heute brüchigem Harz gefestigt und geschlossen. Linke untere Ecke sowie Fehlstelle am unteren Rand ergänzt. Beschädigte Ergänzung in Kaltemail am unteren Rand; mit Harz überzogene Fehlstelle am rechten Rand. Zahlreiche Sprünge,



Kat. Nr. 20

darunter Grünspan. Vergoldung fast vollständig abgerieben. Rückseitig im Kupfer Riss vom rechten Rand ausgehend, dick mit brauner Masse gekittet. Große, mit dünner Harzschicht überzogene Fehlstelle im linken unteren Viertel, daran angrenzend gefestigte Scherben. Mit Harz geschlossene Fehlstellen in der rechten unteren Ecke, am rechten und am oberen Rand. Im *contre-émail* zahlreiche Sprünge und kleine Fehlstellen, dort etwas Grünspanentwicklung. Auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack *Lim 16*. Auf dem Rahmen mit Bleistift 382 sowie 5 und 6

Jesus wird von zwei Häschern geißelt, sein Körper weist zahlreiche, mit Eisenrot gezeichnete Wunden auf. Der Heiligenschein ist lediglich mit einem schwarzen Strich markiert, der ein zweifarbiges, aus dem Hintergrund gebildetes Feld umreißt. Ehemals mit Gold waren Details wie das Schlaginstrument des rechten Mannes angegeben. Das Mauerwerk ist mit Hilfe des Kupfers gestaltet, das durch das farblose Email durchschimmert. Die Bodenfläche ist in perspektivisch verlaufende Kacheln eingeteilt. Wohl auf derselben druckgraphischen Vorlage beruht ein kleines Medaillon einer polychromen Passionsfolge in Mailand (Museo d'arti applicate, Inv. Nr. Smalti 51).

21

Dornenkrönung

H 13,7 cm; B 10,4 cm; G 45,2 g
Inv. Nr. Lim 15

Zustand: Kleine Fehlstelle am linken Rand, Kupfer dort mit Grünspanbefall; weitere Fehlstelle mittig am unteren Rand.



Kat. Nr. 21

Vor allem in der unteren Hälfte zahlreiche Sprünge, darunter z.T. Grünspan, sowie Bündel senkrecht verlaufender Sprünge in Bildmitte (in der linken Säule). Vergoldung weitgehend abgerieben. Sprünge im *contre-émail*, darunter etwas Grünspanbefall; kleinere Kupferpartien mit Fehlstellen im *contre-émail*, dort Grünspanentwicklung. Auf der Rückseite kleines Schildchen mit alter Inventarnummer (H 32) in Bleistift 381; auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 15; auf dem Rahmen mit Bleistift zweimal 381 sowie mit Bleistift 15

Dem bereits schwer gezeichneten Jesus wurde eine Krone aus Dornen aufgesetzt, die seinen Anspruch, König der Juden zu sein, karikieren sollte. Um ihn zu verspotten, fällt ein Soldat vor ihm auf die Knie. Der Stock, der ihm als Zepter gegeben wurde, sowie die Ruten der Soldaten waren ehemals in Gold dargestellt und sind heute kaum mehr sichtbar. Die Komposition findet sich auch auf einem Medaillon in Mailand (Museo d'arti applicate, Inv. Nr. Smalti 51).

22

Ecce homo

H 14,0 cm; B 10,3 cm; G 47,1 g
Inv. Nr. Lim 17

Zustand: Riss vom oberen Rand ausgehend, mit heute brüchigem Harz ergänzt; linke obere Ecke mit ebensolchem Harz gefestigt. Vom unteren linken Rand ausgehender langer Riss im Kupfer sowie zwei kleinere Risse im rechten



Kat. Nr. 22

unteren Viertel sind unter transluzidem Email sichtbar. In der linken unteren Ecke Riss mit quer aufgelegtem, 1,5 cm langem und 0,5 cm breitem Metallstreifen gefestigt, der unter dem Email liegt. Bündel von Sprüngen vom linken Rand unterhalb der Mitte ausgehend, darunter liegendes Kupfer mit etwas Grünspan. Vergoldung weitgehend abgerieben. Unter dem *contre-émail* etwa vier Zentimeter langer, von der rechten unteren Ecke ausgehender Riss im Kupfer sichtbar, der unter dem Email mit quer liegendem Kupferstreifen repariert worden ist, sowie ein kurzer Riss am linken Seitenrand; Kupfer an dieser Stelle leicht verbogen. Mit Harz gekitteter Riss am oberen Rand, rechte Hälfte. Splitterungen mit Grünspanbefall des Kupfers im oberen rechten Plattenviertel. Auf der Rückseite kleines Schildchen, auf dem in Bleistift 383 sowie mit schwarzem Lack Lim 17; auf dem Rahmen mit Bleistift 383 sowie 17

Nach der Geißelung präsentiert Pilatus den gemarterten Christus dem Volk, das weiterhin seine Kreuzigung fordert. Das Zwiegespräch zwischen dem römischen Statthalter und dem Volk ist an den Gesten ablesbar. Zur Verzierung des Podestes, auf dem Jesus und Pilatus gezeigt sind, trug der Emailleur mit schwarzem Pigment ein großes Rankenornament auf die Architektur auf. Die Farbe liegt nicht auf dem Email, sondern als Unterzeichnung unter der obersten Emailschiicht und ist mit dieser verschmolzen.

23

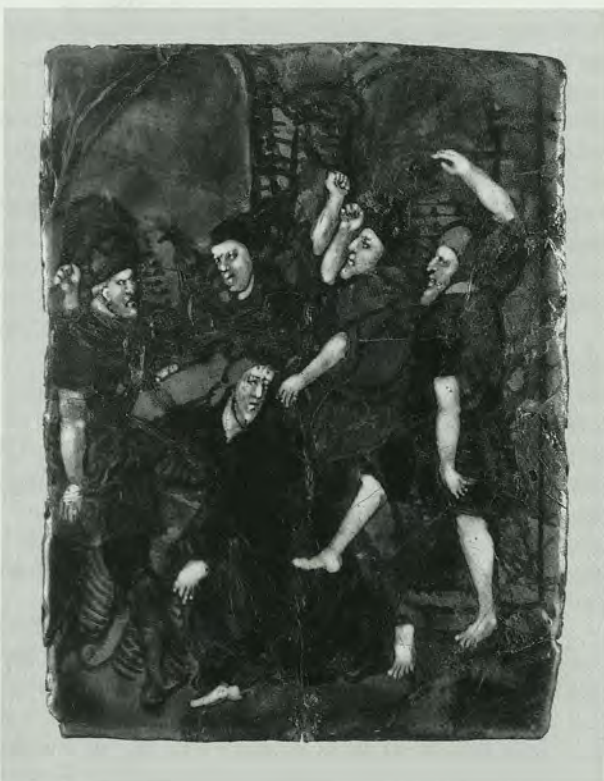
Kreuztragung

H 13,9 cm; B 10,5 cm; G 39,5 g

Inv. Nr. Lim 18

Zustand: Mehrere, unter dem Glasfluss liegende Risse im Kupfer (vom linken Rand und vom rechten Rand ausgehend, jeweils in der unteren Hälfte), diese z.T. mit Harz gekittet. Bündel von Sprüngen horizontal vom linken Rand etwa in der Höhe der Bildmitte ausgehend; zum Teil mit Harz gekittet. Zwei mit heute brüchigem Harz gekittete große Fehlstellen am rechten Rand, Ergänzung zum Teil wieder ausgebrochen. Fehlstelle am linken Rand. Entlang zahlreicher Sprünge wolkiger Grünspanbefall. Vergoldung weitgehend abgerieben. Rückseitig Fehlstelle am oberen rechten Rand mit Harz geschlossen. Breiter, vom rechten Rand ausgehender Sprung mit dicker Schicht brauner Kittmasse geschlossen. Zahlreiche Sprünge, darunter Grünspanbefall. Unter *contre-émail* im Kupfer unten links Riss zu sehen. Auf dem *contre-émail* mit Blau 384 sowie mit schwarzem Lack *Lim 18*. Auf dem Rahmen rückseitig zweimal mit Bleistift 284 sowie 18

Unter dem Gewicht des Kreuzes bricht Jesus, weiterhin Angriffen ausgesetzt, auf dem Weg zum Kreuzigungsort Golgatha zusammen. Das dichte Weiß, mit denen die Vielzahl an Armen und Beinen gestaltet ist, tritt optisch hervor und hebt sich von den dunklen Kleidern ab, so dass Gliedmaßen und Körper nicht auf einer Ebene zu liegen scheinen.



Kat. Nr. 23

24

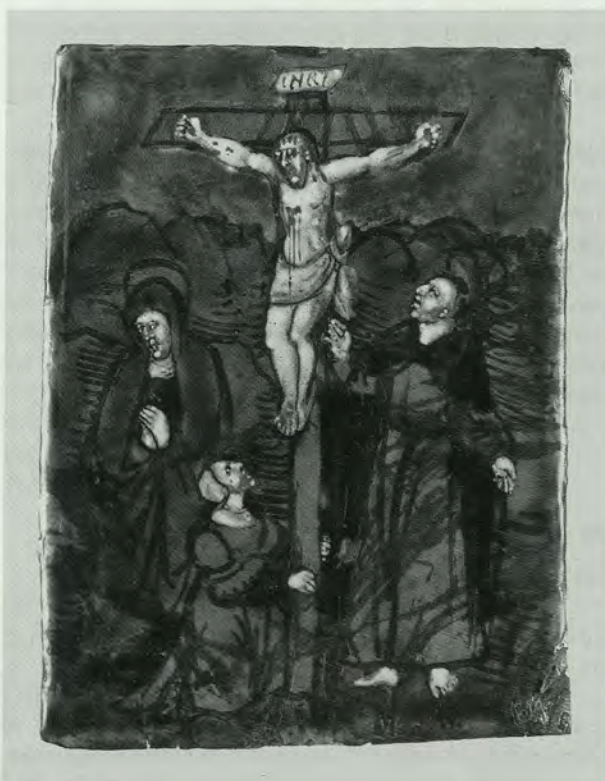
Kreuzigung

H 13,8 cm; B 10,3 cm; G 47,7 g

Inv. Nr. Lim 19

Zustand: Am unteren Rand mehrere kleine Risse im Kupfer. Fehlstellen am rechten Rand, der unteren rechten Ecke sowie am unteren Rand. Mit zum Teil brüchigem Harz ergänzte Fehlstellen am oberen Rand, in der rechten oberen und unteren Ecke. Vergoldung weitgehend abgerieben. Fehlstellen im *contre-émail* in beiden linksseitigen Ecken mit Harz geschlossen. Einige Sprünge im *contre-émail*; dort sowie unter Schwundstellen im *contre-émail* Grünspanbefall. Beide Ecken der linken Seite mit Harz ergänzt. Rand umlaufend mit Grünspanbefall. Auf der Rückseite kleines Schildchen mit alter Inventarnummer (H 32) in Bleistift 385 sowie mit schwarzem Lack *Lim 19*. Auf dem Rahmen rückseitig zweimal mit Bleistift 385 sowie 19

Unter dem Kreuz, an das Christus geschlagen wurde, stehen Maria – traditionell in Rot und Blau gewandet – sowie Johannes. Am Kreuzfuß kniet die büßende Maria Magdalena. Die Gruppe hebt sich mit ihren farbigen Mänteln gut von dem Hintergrund ab, für den der Emailleur neben Grün auch die Farbe des Kupfergrundes einbezogen hat. Mit weißem Email hat er die Tafel gestaltet, auf der mit dunkelbraunem Pigment die Aufschrift „INRI“ aufgebrannt ist. Im Verhältnis zu den Stehenden wirkt der Körper Christi zu klein. Eine größere, aber stilistisch und technisch vergleichbare *Kreuzigung* befindet sich in Neapel (Museo Duca di Martina, o. Inv. Nr.).



Kat. Nr. 24

25

Pietà

H 13,7 cm; B 10,2 cm; G 40,9 g

Inv. Nr. Lim 20

Zustand: Untere rechte Ecke ehemals verbogen; Kupfer am unteren Rand gerissen; Email entlang des Knickverlaufes abgeplatzt und mit heute zum Teil ausgebrochenem Harz und Kaltemail ergänzt. Ergänzungen mit Harz am linken Rand, am rechten Rand Fehlstellen, Kupfer zum Teil mit Grünspanbefall. Mit Harz gefestigte Splitterung im Bildfeld (Knie Christi). Zahlreiche Sprünge, darunter Grünspan. Vergoldung weitgehend abgerieben. Im *contre-émail* besonders in der oberen Hälfte großflächige Splitterung, dort sowie in weiteren kleineren Fehlstellen Grünspanentwicklung, z.T. mit Ausblühungen. Rechter Rand mit Grünspanbefall. Riss im Kupfer auf linker Seite des unteren Randes, mit graugrünem Kitt geschlossen; umliegende große Fehlstelle mit Harz geschlossen. Mit Harz gekitteter Riss am unteren Rand, rechte Hälfte. Auf der Rückseite kleines Schildchen mit alter Inventarnummer (H 32) in Bleistift 386. Auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack *Lim 20*. Rückseitig auf dem Rahmen mit Bleistift 386 sowie 20

Als Andachtsbild hat sich das so genannte Vesperbild oder *Pietà* entwickelt, das nicht direkt auf dem Erzählverlauf der Bibel beruht. Maria betet ihren toten Sohn an, der auf ihren Schoß gebettet ist. Seinen Kopf hält Johannes, während Maria Magdalena ein Gefäß zu halten scheint.



Kat. Nr. 25

26

Grablegung

H 13,4 cm; B 10,1 cm; G 36,0 g

Inv. Nr. Lim 21

Zustand: In der linken oberen Ecke ein Stück Kupfer mit Email ausgebrochen; an Bruchkante mit brüchigem Harz festgelegte Scherben. Zwei kleinere Fehlstellen am oberen Rand mit Harz gekittet. Vom rechten Rand ausgehender, horizontaler Riss in der Bildmitte, dort ein dreieckiger Ausbruch im Kupfer (Bauch Christi). Um den Riss zahlreiche Scherben, teilweise gefestigt. Zahlreiche Splitterungen und Ergänzungen in Harz in der unteren Bildhälfte; Grünspanentwicklung. Vergoldung weitgehend abgerieben. Auf der Rückseite entlang der Bruchkante graugrüne Kittmasse. Horizontaler Riss in der Kupferplatte unter dem *contre-émail* mit mehreren länglichen Dreiecken aus Kupfer geschlossen. Zahlreiche Sprünge, darunter etwas Grünspanentwicklung. Auf der Rückseite kleines Schildchen mit alter Inventarnummer (H 32) in Bleistift 387 sowie mit schwarzem Lack *Lim 20*. Auf dem Rahmen rückseitig mit Bleistift 21

Ein reicher Jünger Jesu kaufte den Toten frei und ermöglichte so die Grablegung, der neben den beiden Marien weitere Getreue beiwohnen. Wie auch schon die Architektur der Tafel *Ecce Homo* ist die Seitenwand des Sarges mit einer Ranke verziert, die als Unterzeichnung unter dem hellbraunen Email liegt. Größere Ausführungen der Szene, die wohl durch denselben Emailleur entstanden sind, befinden sich in Limoges (Musée municipal, Inv. Nr. 3) und New York (Metropolitan Museum, Inv. Nr. 31.33.36).



Kat. Nr. 26

H 13,8 cm; B 10,4 cm; G 43,5 g
Inv. Nr. Lim 22

Zustand: Riss im Kupfer am oberen Rand; angrenzend Splitterung des Glases, eine Scherbe ausgebrochen. Zwei Fehlstellen am rechten Rand, deren Harzkittung teilweise erneut ausgebrochen. Größere Ergänzung mit Harz am unteren Rand. Mehrere Bündel von Sprüngen über der gesamten Bildfläche; Grünspanentwicklung. Vergoldung weitgehend abgerieben. Rückseitig Riss im Kupfer mit Harz gefestigt. Zahlreiche Sprünge im *contre-émail* darunter Grünspanbefall. Kleiner Ausbruch am unteren Rand. Auf der Rückseite kleines Schildchen mit alter Inventarnummer (H 32) in Bleistift 388, diese mit Kugelschreiber durchgestrichen und darüber gesetzt 22. Auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 22. Auf dem Rahmen mit Bleistift 388 sowie 22

Das Grab ist geöffnet, die römischen Wächter springen erschrocken zur Seite. Auf dem Grab ist der auferstandene Christus zu sehen, der als Zeichen seines Märtyrertodes und seines Sieges die Kreuzfahne trägt. Um dem bildparallel gezeigten Sarg etwas mehr Tiefenraum zu schaffen, postierte der Emailleur die Soldaten symmetrisch an den vier Ecken.



Kat. Nr. 27

Umkreis des Colin Nouailher, um 1540

Polychromes Maleremail, Goldzeichnung; z.T. mit Rahmen aus vergoldeten Holzleisten
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 579–588 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 394–403
Inv. Nr. Lim 28–37

Technische Beschreibung: Runde, gleichmäßig zur Mitte hin gewölbte Tafeln; die äußerste Kante des Kupfers zur Rückseite hin abgewinkelt. Farbloses Grundemail, darüber flächendeckend weißes Email. Auf dem weißen Email schwarze und braune Unterzeichnung, darüber polychrome Glasflüsse. Über diesem polychromen Email partiell weitere Schicht Weiß (Gesichter, weiße Kleidung etc.); in *enlevage*-Linien schimmern die farbigen Partien durch das Weiß. Feiner, mit Eisenrot gleichmäßig laviertem Inkarnatston; zusätzlicher Eisenrotauftrag (Wein, Flammen). Reicher Goldauftrag. Farbloses und purpurnes *contre-émail*. Unter dem *contre-émail* teilweise Reparaturen im Kupfer sichtbar (vgl. Aufsatz Müsch in diesem Band)

Typische Tätigkeiten des ländlichen Lebens stehen bei den zehn erhaltenen Rundtafeln der Folge für die Monate des Jahres. Während Januar und Februar mit Mußbestunden im Innenraum vertreten sind, zeigen die anderen wichtige Verrichtungen im Freien – nur für den April wurde ein beschaulicher Moment der Zweisamkeit gewählt. Monatsdarstellungen haben eine bis in das Mittelalter zurückreichende Tradition und wurden im 16. Jahrhundert vielfach von Emailleuren auf Tellern und Tafeln umgesetzt. Der Kupferstecher Étienne Delaune hatte in den 1560er Jahren ältere Traditionen zu zwei Kupferstichfolgen verarbeitet, auf die z.B. Pierre Reymond, Pierre Courteys oder der Monogrammist I.C. vielfach zurückgriffen (vgl. Inv. Nr. 119–122, Kat. Nr. 112–115). Die Rundtafeln in Braunschweig liegen zeitlich jedoch vor den Stichen Delaunes – sie basieren allerdings auf den gleichen Bildtraditionen, die auch der französische Kupferstecher verarbeitete, so dass die Auswahl der Szenen weitgehend übereinstimmt. Als direkte Vorlage für die Emails kommt ein Kalender mit Holzschnitten in Frage, der unter dem Titel *Compost et kalendrier des bergères* 1499 in Paris veröffentlicht wurde (vgl. Caroselli 1993, S. 32; Abb. 24 u. 36). Die großräumigen und vielfigurigen Darstellungen der Holzschnitte konzentrierte der Emailleur bei seiner Adaption auf eine reduzierte Anzahl nahansichtig gezeigter Figuren. Nur wenige ikonographische Vergleichsbeispiele konnten ausgemacht werden; sie stammen vornehmlich aus den Händen Jean Court dit Vigiers und Pierre Reymonds (s. Beschreibung der einzelnen Monatsdarstellungen).

Die zehn Rundtafeln weisen eine mit lockerer Hand ausgeführte Malweise auf, die allgemein mit Colin Nouailher in Verbindung gebracht wird (Netzer 1999, S. 132). Figuren und Gesichter sind souverän markiert, aber eine sorgfältige Ausarbeitung fehlt. Beispielsweise differenzierte der Emailleur manche nebeneinander liegende Bildgegenstände nicht farblich, sondern er umriss die Objektgrenzen nur

durch die schwarze Unterzeichnung. Eine plastische Wirkung der Körper vermittelt sich auch weniger durch eine Schattierung im Email oder durch Schraffuren als durch die lineare Zeichnung. Die begrenzte Farbpalette umfasst bei einer Dominanz des Blau noch Purpur, Grün, Ocker, Braun und ein aus Blau, Rot und Ocker gemischtes Grau sowie Weiß.

Die Tafeln weisen eine technische Besonderheit auf: Obwohl die gesamte Bildfläche von einer weißen Grundierung überzogen ist, liegen die weißen Partien über polychromem Email. Über den weißen Grund schmolz der Emaillieur flächendeckend verschiedenfarbige Partien auf, über die er dann in einer nächsten Schicht weiße Bildfelder setzte. Durch die *enlevage*-Linien scheinen somit unterschiedliche Farben – je nach darunterliegendem Glasfluss. Gesichter legte der Emaillieur vielfach über Purpur an, das bei genauem Hinsehen durch die Linien der Augen, Münder und Nasenlöcher sichtbar ist. Dieses Phänomen lässt sich auch bei anderen Maleremails beobachten, beispielsweise bei Colin Nouailher zugeschriebenen Tugendallegorien in Écouen (Musée national de la Renaissance, Inv. Nr. Cl. 914, 3477) oder den ebendort befindlichen Tafeln *Fußwaschung* und *Rast Christi* (Inv. Nr. Cl. 21974/75), aber auch bei einer *Kreuzabnahme* in Limoges (Musée municipal, Inv. Nr. 309).

Mehrfach akzentuierte der Emaillieur polychrom gestaltete Partien mit zusätzlichem Weißauftrag und produzierte so den Eindruck seitlich einfallenden Lichtes. Allerdings setzte er diesen Kunstgriff nicht gezielt ein, so dass keine einheitliche Beleuchtungssituation entstand. Sehr viel konsequenter verwendete Léonard Limosin bereits in seinem Frühwerk solche Weißhöhlungen, beispielsweise bei einer 1536 datierten *Kreuzigung* in Cambridge (Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. M. 112–1961), bei einem um 1540 zu datierenden *Ecce Homo* in Frankfurt/Main (Museum für Angewandte Kunst, Inv. Nr. RF 593) oder einer Folge von Sibyllen und Propheten in Baltimore (Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. Nr. 44.366; Verdier 1967, S. 160–69). In weniger ausgeprägter Form finden sich vergleichbare Höhlungen bei zwei Arbeiten Colin Nouailhers, Schalen in Berlin (Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. K 5123; Netzer 1999, S. 132/33) sowie in St. Petersburg (Ermitage, Inv. Nr. F–284; Dobrokonskaja 1969, Nr. 23). In dem Einflussbereich und Zeitumfeld dieser beiden Künstler ist der Emaillieur wohl anzusiedeln. Mit den Folgen *Leben Christi* und *Passion Christi* verbindet die Monatsdarstellungen, dass sie allesamt auf sehr dünn geschlagenem, vielfach gerissenem und repariertem Kupfer ausgeführt worden sind.

Naturwissenschaftlicher Kommentar von H. Bronk und S. Röhrs

s. Inv. Nr. Lim 3–10, Kat. Nr. 4–11

Literatur: Riegel 1883, S. 226 – Riegel 1887, S. 169 – Riegel 1891, S. 167 – Riegel 1897, S. 235 – Meier 1902, S. 87 (Schüler des Nardon Pénicaud) – Meier 1907, S. 99 (Art des Colin Nouailhers) – Meier 1915, S. 103

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang



Kat. Nr. 28

28

Monatsbild Januar

Dm 14,3 cm; G 59,7 g

Inv. Nr. Lim 28

Zustand: Ausbruch am rechten Rand sowie mehrere Ausbrüche am unteren Rand; Splitterung am oberen Rand (Sternzeichen). Ausbruch des *contre-émail* am unteren Rand; mehrere Sprünge, die sich vom oberen Rand in die Bildmitte ziehen, z.T. leichte Splitterung mit etwas Grünspanbefall. Laut Inventar (H 62) ehemals mit vergoldetem Rahmen. Auf der Rückseite mit schwarzem Lack Aufschrift *Lim 28*

An einem großen rechteckigen Tisch haben drei Personen zu einem Mahl Platz genommen. Die Szene wird von einem großen Kamin hinterfangen, auf dessen Rauchfang das Monatszeichen, ein Wassermann mit Krug, erscheint. Am linken Bildrand befindet sich die in Gold aufgetragene Aufschrift *IANVIER*. Die Staffelung des Raumes in bildparallele Zonen unterscheidet diese Komposition von den thematisch ähnlichen Monatsdarstellungen Étienne Delaunes (abgebildet bei Netzer 1999, S. 78). Ein Jean Court dit Vigier zugeschriebener Teller in Paris beruht auf derselben Bildvorlage (Musée du Louvre, Inv. Nr. R 277; Baratte 2000, S. 320). Allerdings wählte der Emaillieur des Braunschweiger Stückes einen kleineren Bildausschnitt, so dass die dargestellten Personen größer erscheinen. Im Weiß der Tischdecke, das über den purpurnen und blauen Partien der Kleider liegt, ließ der Emaillieur kleine Aussparungen in der Form des Geschirrs stehen. Diese farbigen Felder wurden dann mit Gold verziert. Einige Gegenstände, wie ein Glas auf der vorderen Tischkante, sind mit einfachen Umrisslinien in Gold ausgeführt.

Dm 14,1 cm; G 45,1 g
Inv. Nr. Lim 29

Zustand: Fehlstelle im Bildfeld (oberhalb des Frauenkopfes), Ausbrüche am unteren und oberen Rand. Ergänzung in Kaltemail am linken und rechten Rand. Splitterung im Bildfeld (Sternzeichen) mit Harz geschlossen. Vergoldung berieben. *Contre-émail* am linken sowie am unteren Rand gesplittert; umlaufend mit kleinen Ausbrüchen; dort sowie unter einigen Sprüngen etwas Grünspanbefall. Auf der Rückseite auf Papierschildchen mit Bleistift alte Inventarnummer 402; rückseitig auf dem Rahmen mit Bleistift 36; auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 29

Ein mit einem schweren Mantel mit Pelzbesatz gekleideter Herr sitzt vor dem lodernden Kaminfeuer, das eine kniende Frau mit dem Blasebalg anfaucht, und wärmt sich die Hände. Hinter dem grob gezimmerten Holzstuhl ist ein gedeckter Tisch zu sehen, an dem – optisch ein wenig an die Seite gedrängt – eine dritte Person sitzt. Eine ähnliche Komposition findet sich auf einem Teller des Jean Court dit Vigier in Cincinnati, allerdings ist die Szene dort mit leichter Aufsicht und klarerem räumlichen Gefüge gezeigt (Taft Museum, Inv. Nr. 1931. 302; Verdier 1995, S. 391). Die Braunschweiger Tafel zeigt keinen Innenraum, vielmehr ist die Szene mit einem himmelblauen Hintergrund hinterfangen, in dem auch das Tierkreiszeichen Fische zu sehen ist. Am rechten Bildrand befindet sich die Aufschrift *FEVRIER*. Zur Bezeichnung des Feuers liegt das weiße Email und das Eisenrot der Flammen über diesem Blau, das stellenweise sichtbar bleibt. Etwas schwer erkennbar sind zwei Kandelaber, die auf dem Kaminsims stehen, aber optisch mit dem Feuer „verschmelzen“.

30

Monatsbild März

Dm 13,7 cm; G 51,6 g
Inv. Nr. Lim 30

Zustand: Rand umlaufend abgesplittert und z.T. mit Grünspanbefall. Einige Sprünge über gesamte Fläche, kleine Scherbe im Bildfeld abgesplittert (Ausschnitt des Frauenkleides). Verglaste Verwerfung im Kupfer (Gewandsaum der Frau) sowie links unten Riss. Gold stark berieben. Unter dem *contre-émail* Riss in der Metallplatte sichtbar, der vermutlich mit Metallstreifen abgedeckt ist. Auf der Rückseite auf Papierschildchen mit Bleistift alte Inventarnummer 401; auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 30

In einem eingezäunten Garten beschneidet ein Mann winterlich kahle Bäume. Ihm schaut eine Frau zu, die wohl den Essenskorb gebracht hat, der zwischen ihnen steht. An ihrem Arm trägt sie noch eine bauchige Flasche. Über der Szene ist in einem Medaillon das Sternzeichen Widder zu sehen, rechts davon die Aufschrift *MARS*. Im Purpur des Frauenkleides sparte der Emaillieur ein Feld aus und legte die Schürze dann in Weiß über dem darunterliegenden Blau

an. Beine und Füße des Mannes sind nur durch die lineare Unterzeichnung gekennzeichnet, die unter einem größeren Feld blauen Emails liegt. Die oberen Äste des Baumes sind in Unterzeichnung und Goldmalerei ausgeführt.

31

Monatsbild April

Dm 14,2 cm; G 50,4 g
Inv. Nr. Lim 31

Zustand: Rand mit mehreren kleinen Ausbrüchen, dort Grünspanentwicklung. Mehrere Sprünge; Ausbruch von Scherben im Bildfeld (oberhalb des rechten Astansatzes und in der Glasfläche). Gold berieben. Rückseitig einige Partien des Kupferrandes mit Grünspanbefall. Sprünge und Splitterung vor allem in der oberen Hälfte. Verglaster Riss im Kupfer am rechten unteren Rand; über dem Riss unter dem *contre-émail* dreieckiger Kupferflicken sichtbar (s. S. 21). Auf der Rückseite auf Papierschildchen mit Bleistift alte Inventarnummer 400; rückseitig auf dem Rahmen mit Bleistift Nummer 28 sowie auf der Platte mit schwarzem Lack Lim 31

Den beginnenden Frühling zeigt dieser Monatsteller, der oben rechts die Aufschrift *AVRIL* trägt. Ein Liebespaar sitzt unter einem Baum auf dem grau angegebenen Boden. Während er eine Blume in der rechten Hand hält, streckt sie ihm auf der geöffneten Hand etwas entgegen, das er entgegenzunehmen ansetzt. In der Himmelszone ist das Sternzeichen Stier zu sehen. Wie auch in einigen anderen Tafeln der Folge verwendete der Emaillieur zahlreiche Schraffuren, die er locker als Unterzeichnung auf das weiße Email gesetzt hat. Sowohl den Baumstamm als auch das Kleid der Frau hat der Emaillieur ausgiebig mit Weiß versehen, das er als oberste Emailschiicht auf die polychromen Partien gesetzt hat. Diese Höhungen scheinen den Lichteinfall zu simulieren – allerdings wurde dieser Kunstgriff bei der Männerfigur nicht angewandt.

32

Monatsbild Juni

Dm 14,0 cm; G 46,3 g
Inv. Nr. Lim 32

Zustand: Rand an mehreren Stellen mit Kaltemail ergänzt, dieses z.T. wieder ausgebrochen. Kaltemailergänzung im Bildfeld (Rocksau); mehrere lange Sprünge vor allem im Randbereich. Gold leicht berieben. Nach unten abgewinkelter Kupferrand mehrfach eingerissen und verbogen: Einige Sprünge im *contre-émail* mit kleinen Absplittierungen. Auf der Rückseite auf Papierschildchen mit Bleistift alte Inventarnummer 399; rückseitig auf dem Rahmen mit Bleistift die Zahlen 399, 32, 33; auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 32

Als idyllisches Miteinander eines Paares ist die Schafschur gezeigt. Während der Mann ein Tier schert, hält die Frau



Kat. Nr. 29



Kat. Nr. 30



Kat. Nr. 31



Kat. Nr. 32

bereits das nächste auf dem Schoß bereit. Die Aufschrift *IVING*, mit der dieser Teller in Gold bezeichnet ist, entspricht zwar nicht dem heutigen Französisch, ist aber vielleicht ein Limousiner Dialekt, da sich diese Schreibweise auch auf Tellern anderer Emailleure findet (z.B. P. Reymond, Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. K 5011; Netzer 1999, S. 78–83 – Monogrammist I.C., Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. R 313; Baratte 2000, S. 335). Das Sternzeichen Krebs ist mit seinem langen Schwanz wie ein Skorpion geraten. Einige Ungenauigkeiten, z.B. ist der rechte Aststumpf in Rot emailliert und sind die grünen Ärmel der Frau kaum vom Hintergrund zu unterscheiden, sind genauso typisch für die Arbeitsweise des Emailleurs wie der ungenaue Farbauftrag, der gelegentlich die Gegenstandsgrenzen überschreitet. Das blaue Gewand des Mannes ist halbseitig mit Weiß bedeckt, das die Kleidung strukturiert und wohl den Lichteinfall andeuten soll.

33

Monatsbild Juli

Dm 13,7 cm; G 46,9 g

Inv. Nr. Lim 33

Zustand: Absplitterung am oberen Rand, Splitterung im Bildfeld (Rock); am rechten Rand Ergänzung mit heute vergilbtem Kaltemail. Vergoldung berieben. Rückseitig Rand teilweise mit Grünspanausblühungen; von *contre-émail* freie Kupferpartie in der oberen Hälfte mit Grünspan. In der unteren Hälfte mehrere Sprünge, darunter leichter Grünspanbefall. Auf der Rückseite auf Papierschildchen mit Bleistift alte Inventarnummer 398; rückseitig auf dem Rahmen mit Bleistift die Zahlen 32 und 33; zudem aufgeklebtes Schildchen, auf dem mit Tinte 161. Auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack *Lim 33*



Kat. Nr. 33

Die Heuernte steht für den heißen Sommermonat Juli, der auf der Tafel unterhalb des Sternzeichens Löwe mit *IVLEET* bezeichnet war. Während der Mann, der entsprechend der Jahreszeit mit einem kurzen Obergewand bekleidet ist, die Sense schwingt, scheint die Frau das Gemähte zusammenzurechen. Eine ähnliche, allerdings um eine dritte Person erweiterte Komposition findet sich auf einem Teller Pierre Reymonds in Los Angeles (Los Angeles County Museum, Inv. Nr. 48.2.5; Caroselli 1993, S. 108). Im Braunschweiger Beispiel ist das Gras in hellem Braun angegeben, wie auch in der gesamten Serie die Farbe Grün nur sehr sparsam eingesetzt wurde. Der Baum am rechten Bildrand wurde ungewöhnlicherweise mit Weiß emailliert, das über den polychromen Glasflüssen liegt.

34

Monatsbild August

Dm 14,2 cm; G 49,6 g
Inv. Nr. Lim 34

Zustand: Rand mit mehreren Ausbrüchen, dort Grünspanabfall des Kupfers. Vergoldung z.T. etwas abgerieben. Rückseitig Sprünge vor allem im Randbereich, zudem an mehreren Stellen Splitterungen und kleine Ausbrüche. Auf der Rückseite auf Papierschildchen mit Bleistift alte Inventarnummer 397; diese Zahl mit Kugelschreiber durchgestrichen und darüber 31, auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack *Lim 34*. Laut Inventar (H 62) ehemals mit vergoldetem Holzrahmen

Die am linken Bildrand mit der Aufschrift *AOVST* versehene Tafel zeigt die Kornerte. Mit einer gezackten Handsichel trennt ein Mann die Halme ab, während sich ihm eine Frau mit Speis und Trank nähert. Pierre Raymond verwendete dieselbe Szene auf einem Monatsteller in Los Angeles für den August (Los Angeles County Museum, Inv. Nr. 48.2.6; Caroselli 1993, S. 109). Das Sternzeichen Jungfrau ist in Weiß über purpurnem Email angelegt, das Engelhafte der Himmelserscheinung wird durch einen in Gold aufgemalten



Kat. Nr. 34

Palmenzweig verstärkt, den sie in der Hand hält. Das grüne Beinkleid des Mannes ist mit Weißhöhlungen versehen, so dass der Eindruck eines Lichteinfalls von links entsteht.

35

Monatsbild September

Dm 14,2 cm; G 51,3 g
Inv. Nr. Lim 35

Zustand: Rand umlaufend mit Ausbrüchen und Splitterungen; Fehlstellen z.T. mit grauer Kittmasse geschlossen. Größerer Ausbruch am oberen Rand, um die Fehlstelle herum Ergänzung mit heute rissigem Kaltemail. Sprünge im Bildfeld (rechter Arm des Mannes). Vergoldung berieben. Auf der Rückseite größere Absplitterungen am oberen und am unteren Rand sowie umlaufend kleinere. Unter dem blasigen *contre-émail* in der oberen Hälfte flächige Grünspanentwicklung. Sprünge im *contre-émail*, darunter etwas Grünspan. Auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack *Lim 35*. Laut Inventar (H 62) ehemals mit vergoldetem Holzrahmen

In einem mit Weintrauben gefüllten Bottich presst ein Mann mit seinen Füßen den Saft aus den Früchten. Eine Frau bringt ihm einen aus Weinreben gewundenen Kranz. Das Keltern des Weines gilt zumeist als typische Tätigkeit im Oktober (vgl. Inv. Nr. Lim 69, Kat. Nr. 90), doch steht es hier für den September, der mit dem Sternzeichen Waage verbunden ist. Von der Aufschrift am oberen linken Bildrand ist wegen einer Fehlstelle nur noch *SETENB* zu lesen; das *M* ist durch ein *N* ersetzt worden. Bei der Gestaltung des Bildes hat der Emailleur mehrfach nebeneinander liegende Bildelemente nicht farblich voneinander geschieden, sondern nur durch die lineare Unterzeichnung differenziert. Beispielsweise weisen die Trauben im Bottich dieselbe Farbe auf, die auch das Gewand des Mannes bezeichnet. Das Gesicht der Frau und ihre Kappe sind ebenso nur durch Linien voneinander geschieden wie die Füße der Frau und der umliegende Boden.

Dm 14,4 cm; G 47,8 g

Inv. Nr. Lim 36

Zustand: Rechte untere Partie wohl ehemals verbogen; Splitterungen entlang einer Knicklinie mit Riss im Kupfer; dort Grünspanentwicklung. Umlaufend am Rand Fehlstellen mit Grünspanbefall sowie im Bildfeld vor allem in der oberen Hälfte mehrfach Sprünge und Splitterungen. Vergoldung berieben. Rückseitig Rand mit Absplitterungen, Kupfer dort mit Grünspan. Mehrere Sprünge, darunter etwas Grünspan. Am unteren Rand Riss im Kupfer. Auf der Rückseite auf Papierschildchen mit Bleistift alte Inventarnummer 395; diese Zahl mit Kugelschreiber durchgestrichen, darüber 29. Auf der Rahmenrückseite mit Bleistift 29



Kat. Nr. 35

Das Messer zwischen den Zähnen packt ein Mann ein frisch geschlachtetes Schwein so, dass das Blut in eine Kelle laufen kann. Diese Kelle hält eine kniende Frau, während eine zweite die Szene mit einer Kerze beleuchtet. Häufig als Thema für das Monatsbild Dezember verwendet, verbildlicht das Schweineschlachten hier den November. Der Aufschrift *NOVEBRE* fehlt der Buchstabe M, der häufig aus Platzgründen weggelassen wurde. Ein etwaiges Abkürzungszeichen über dem *E* ist nicht erkennbar. Das Sternzeichen Schütze ist als Kentaur mit Bogen dargestellt. Eine exakte Wiederholung der Szene – wohl aus der Hand desselben Emailleurs – findet sich auf einer rautenförmigen Tafel, die in Brüssel aufbewahrt wird (Musées royaux d'Art et d'Histoire, Inv. Nr. 3665). Zwei Monatsteller zeigen das Schweineschlachten ebenfalls als eine Szene, die von einer weiteren Person beleuchtet wird (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. R 280; Baratte 2000, S. 322 – ehemalige Sammlung Givenchy, vgl. Descheemaeker 1994, S. 84).



Kat. Nr. 36

Dm 14,3 cm; G 48,3 g

Inv. Nr. Lim 37

Zustand: Mit Kitt und Lack geschlossene Fehlstellen im Bildfeld (Ofen, Sternzeichen). Am Sternzeichen kleiner Ausbruch. Beschädigte Ergänzung am unteren Rand. Kleines Loch im Kupfer (unterhalb der Stange des Brotschiebers). Sprünge auf der gesamten Bildfläche. Rückseitig kleine Ausbrüche am Rand sowie einige Sprünge in der Fläche. Auf der Rahmenrückseite mit Bleistift 28; auf dem *contre-émail* mit weißem Lack Lim 37



Kat. Nr. 37

Die oben links mit *DECEMBRE* bezeichnete und vom Sternzeichen Steinbock begleitete Darstellung zeigt einen Mann und eine Frau beim Brotbacken. Während sie die Teigklumpen formt, bringt er die fertigen Laibe auf einem langen Brett zum grauen Ofen. Diese selten dargestellte Szene findet sich – allerdings in etwas abweichender Ikonographie – auf einem Teller von Jean Court dit Vigier in Cincinnati (Taft Museum, Inv. Nr. 1931.301; Verdier 1995, S. 390) und einem Teller von Pierre Reymond in Los Angeles (Los Angeles County Museum, Inv. Nr. 48.2.8; Caroselli 1993, S. 111; Holzschnittvorlage abgebildet bei Caroselli 1993, S. 113).

Grisaillen des 16. Jahrhunderts

Der Übergang von polychromen Maleremails zu Grisaillearbeiten erfolgte sukzessive ab der Mitte der 1530er Jahre. Wegbereiter war vor allem Léonard Limosin, von dem ein 1534 datiertes Objekt erhalten ist (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. N 1248; Baratte 2000, S. 142). In der Braunschweiger Sammlung befinden sich frühe Grisailllen, darunter ein Beispiel von Pierre Reymond, das um 1540/45 angefertigt wurde (vgl. Inv. Nr. Lim 222, Kat. Nr. 73), und eines von Pierre Courteys, das 1544 datiert ist (Inv. Nr. Lim 56, Kat. Nr. 98). Trotz der Dominanz der Grisaillearbeiten, die bis ca. 1560/80 anhielt, arbeiteten alle Künstler auch polychrom (Baratte 2000, S. 87). Neben dem gestalterischen Wandel vollzog sich ein Themenwechsel, bei dem Szenen aus dem Neuen Testament durch Sujets aus dem Alten Testament und der antiken Mythologie ersetzt wurden. Gefäße zum Tischschmuck erlangten immer größere Bedeutung, doch entstand auch eine Vielzahl von Täfelchen, die in Möbelstücke oder Kästchen eingelegt wurden. Die Emailleure der in Braunschweig erhaltenen Grisaille-Täfelchen sind weitgehend unbekannt. Einige Objekte sind jedoch Jean II und Jean III Pénicaud zuzuweisen. Von Jean II Pénicaud sind datierte Werke von 1541 bekannt, zudem zahlreiche monogrammierte und einige signierte Werke. Da von Jean III Pénicaud keine signierten Werke bekannt sind, werden ihm Objekte zugewiesen, die den Pénicaud-*poinçon* tragen, sich jedoch stilistisch von Werken des Jean II Pénicaud unterscheiden. Um diese gestempelten Maleremails wird eine größere Anzahl von weiteren Stücken gruppiert.

38

Rechteckige Tafel *Diana und Aktäon*

Jean II Pénicaud, Mitte 16. Jahrhundert
Pénicaud-*poinçon* auf der Rückseite

H 7,7 cm; B 12,0 cm; G 46,9 g

Malermail in Grisaille, Goldzeichnung
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 668 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 483
Inv. Nr. Lim 112

Technische Beschreibung: Rechteckige, leicht gewölbte Tafel mit abgeflachten Ecken und nach unten gebogenen Kanten. Rückseitig in das Kupfer eingeprägte Marke (Pénicaud-*poinçon*). Wohl über farblosem Grundemail ganzflächig dichtes, schwarz wirkendes Email, Darstellung in weißem Email, *enlevage*. Rötlich laviertes Inkarnat. Goldzeichnung. Farbloses, leicht gelbbraunlich pigmentiertes *contre-émail*

Zustand: Beide oberen Ecken und untere linke Ecke sowie Fehlstellen an den Rändern 1884 von C. Bourdet ergänzt. Ergänzungen 2001 von U. Gerloff reduziert. Gold berieben, Einfassungslinie z.T. erneuert. Fehlstellen im *contre-émail* an den Rändern, z.T. mit Lack überzogen; zahlreiche Sprünge, darunter stellenweise leichter Grünspanbefall. Laut alter Inventare (H 62, H 32) ehemals in vergoldetem Rahmen

Die in Grisaille ausgeführte Tafel zeigt in der linken Hälfte des querformatigen Bildfeldes vier weitgehend unbekleidete Frauen, die ein Bad nehmen. Das Bassin, in dem sie sich



Kat. Nr. 38

erfrischen, wird von einer Wasser speienden Brunnenfigur gefüllt. Von rechts tritt ein Mann heran, an dessen Kopf ein Geweih wächst. Ihn begleitende Hunde und ein Speer in der linken Hand weisen ihn als Jäger aus. Das Email stellt eine Szene aus den *Metamorphosen* des römischen Schriftstellers Ovid dar (3, 138–252): Aktäon überrascht beim Jagen Diana und ihre Begleiterinnen beim Baden. Die keusche Jagdgöttin verwandelt ihn daraufhin in einen Hirsch, so dass Aktäon von seinen eigenen Hunden, die ihn nicht erkennen, zerrissen wird. Nur wenige Maleremails gleichen Themas wurden ausgeführt, beispielsweise von Martial Ydeux (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MR 2535; Baratte 2000, S. 121) und Pierre Reymond (Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. Nr. 44.340; Verdier 1967, S. 223–27). Während die genannten Beispiele in ihrer ikonographischen Darstellung von der Braunschweiger Tafel abweichen, weist eine heute verschollene, mit dem Monogramm *I.P.* bezeichnete Tafel die gleiche Szene auf, erweitert durch einen landschaftlichen Hintergrund (Netzer 1999, S. 151).

Die Tafel trägt auf der Rückseite den Abdruck eines Prägestempels, der vor dem Emaillierprozess angebracht wurde. Die Punze hat die Form der ligierten Buchstaben *P* und *L* – überwölbt von einer Krone. Unter farblosem *contre-émail* quasi als Marke sichtbar, gilt dieser *poinçon* als Kennzeichen der drei Jean Pénicauts (Netzer 1999, S. 55; Tait 1999, S. 139–42). Allerdings kann eine Differenzierung der Künstler mangels ausreichender biographischer Dokumente und verlässlicher Signaturen nur als vorläufig gelten (Baratte 2000, S. 97).

Im Braunschweiger Beispiel stehen die Figuren etwas unvermittelt nebeneinander – ein räumlicher Zusammenhang entsteht vornehmlich durch die Bodenfläche. Die einzelnen Gestalten sind souverän gezeichnet, vor allem die sich bückende Frau überzeugt durch weitgehend gelungene Verkürzungen der Gliedmaße. Zur Modellierung der Körper setzte der Emailleur weniger Schraffuren als gänzlich schwarz belassene Partien ein, so dass helle und dunkle Abschnitte sich stark voneinander abheben. Die kontrastreiche plastische Wirkung wird durch den pointierten Auftrag eines hellrötlichen Tons für das Inkarnat verstärkt. Von dieser Farbgebung frei gelassene Stellen weißen Emails fungieren als Höhlungen und verstärken die markante Lichtregie. Vor allem die kompakten Körper lassen an Arbeiten Jean II Pénicauts denken, dessen Hauptwerke große Tafeln mit Halbfiguren von Heiligen und Aposteln sind. Eine allegorische Darstellung der *Hoffnung* trägt neben dem *poinçon* auf der Rückseite und dem Datum 1541 auf der Vorderseite noch das Monogramm *P.I.*, das als *Pénicaud junior* aufgelöst wird (London, British Museum, Inv. Nr. 1855, 12–01, 27). Charakteristisch ist die ausgeprägte Plastizität von Gesichtszügen und Gliedmaßen – erzielt durch sorgfältige Abstufung der Grauwerte –, deren feste Umrisse sich prägnant vom dunklen Hintergrund abheben. Eine ähnliche Körperauffassung zeigt sich in szenischen Darstellungen, die sich ebenfalls durch eine ausgeklügelte Lichtregie auszeichnen, beispielsweise bei einer *Kreuzigung* (Ottawa, National Gallery of Canada, Inv. Nr. 23143), einer *Grablegung* (Wien, Museum für Angewandte Kunst, Inv. Nr. KHM 458) oder einer weiteren religiösen Darstellung, die mit dem Monogramm *P.I.* und dem *poinçon* versehen ist (Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Nr. 1947.171.240). Als

Verbindungsstücke zu einer Gruppe weniger elaboriert gearbeiteter Maleremails, deren Körperauffassung und Lichtregie jedoch den Arbeiten Jean II Pénicauts nahe steht, können eine runde, *P.I.* monogrammierte Tafel mit der *Kreuztragung* (New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. 32.100.256) und zwei Tafeln mit *poinçon*, die Szenen aus der Geschichte des Samson zeigen, gelten (Dijon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. CAT 1555/56). Charakteristika wie Kompaktheit der Körper und Inszenierung des Lichtes schlagen den Bogen in beide Richtungen – sowohl zu den monumentalen Allegorien und Aposteldarstellungen als auch zu den kleinformatischen, schnell gearbeiteten Tafelchen mit religiösen und mythologischen Darstellungen. Vergleichbar sind beispielsweise eine Tafel zur Geschichte des Samson (Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. Nr. 44.342; Verdier 1967, S. 105) oder ein *Abendmahl* (Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. Nr. 44.53; Verdier 1967, S. 108).

Literatur: Riegel 1883, S. 229 – Riegel 1887, S. 178 – Riegel 1891, S. 176 – Riegel 1897, S. 244 – Netzer 1999, S. 17

39–40

Zwei rechteckige Tafeln *Leben und Taten des Herkules*

Jean III Pénicaut, 2. Hälfte 16. Jahrhundert

Maleremail in Grisaille, Goldmalerei, Goldzeichnung
Vermutlich identisch mit Inventar H 62 (vor 1785) Nr. 638/39 sowie Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) Nr. 453 (528a) & 454
Inv. Nr. Lim 110/111

Technische Beschreibung: Rechteckige, leicht gewölbte Tafeln, deren Ränder geringfügig nach unten umgebogen sind; Ecken abgerundet. Wohl über farblosem Grundemail ganzflächig manganfarbenes Email; Darstellung in Weiß, *enlevage*. Partiiell Auftrag einer rötlichen Tönung des Inkarnats. Flächiger Auftrag von Pinselgold sowie Goldzeichnung. Ungleichmäßig aufgetragenes, farbloses blasiertes, teilweise manganfarbenes *contre-émail*

Die beiden querformatigen Tafeln zeigen in Grisaille ausgeführte Kampfszenen, bei denen ein Mann verschiedene Gegner – Kentauren, ein Rind, einen Löwen und einen Mann – bekämpft. Das Attribut des Mannes, nämlich ein Löwenfell auf dem Kopf, bezeichnet ihn als einen Helden der griechischen Mythologie, Herakles oder latinisiert Herkules. Der uneheliche Sohn von Zeus wurde sein Leben lang von dessen eifersüchtigen Gattin Hera mit Rache verfolgt und erlebte zahlreiche Abenteuer. Darunter sind die so genannten zwölf Taten des Herkules, die ihm vom Orakel in Delphi auferlegt wurden. Einzelne Szenen oder ganze Erzählfolgen wurden vielfach von unterschiedlichen Emailleuren gestaltet. Die Beliebtheit der Herkules-Darstellungen lässt sich mit der Rezeption dieses Mythos in der Renaissance erklären. Zahlreiche Fürsten parallelisierten die eigenen Leistungen mit denen des antiken Helden und nutzten den Mythos zum Herrscherlob (vgl. Netzer 1999, S. 94; s. a. Barbe 2002(3)). Eventuell von gleicher Hand ist eine kleine quadratische Tafel, die Herkules beim Bezwingen

des Nemeischen Löwen zeigt (London, British Museum, Inv. Nr. 1913,12–20,12).

Zum bewegten Eindruck der dargestellten Szenen tragen technisch-stilistische Aspekte bei, wie der markante Einsatz von *enlevage* und von einem rötlichen Ton für das Inkarnat. Die plastische Durcharbeitung der Körper mit einzelnen, klar abgegrenzten Muskelpartien und Gelenken verlebendigt die Flächen ebenso wie die unruhige Linienführung bei der Darstellung von Tier- und Menschenhaar. Die rötlich lavierte Tönung des Inkarnats ist nicht flächendeckend aufgetragen. Die punktuell aufgetragenen rötlichen Akzentuierungen und die Weißhöhungen spielen so zu einer kunstvollen Lichtregie ineinander. Dieses Stilmittel findet sich gleichermaßen bei Arbeiten aus dem Umkreis von Jean II Pénicaut (vgl. Inv. Nr. Lim 112, Kat. Nr. 38) als auch bei Jean III Pénicaut zugeschriebenen Werken. Unterscheidungen der beiden Werkstätten erscheinen mangels ausreichend signierter Referenzstücke äußerst relativ. Eingebürgert hat sich eine Zuweisung von Grisaille-Arbeiten, die einen unruhigen Gesamteindruck aufweisen, an Jean III Pénicaut, beispielsweise eine Tafel *Durchzug durch das Rote Meer* (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. OA 963; Baratte 2000, S. 98). Ein weiteres Charakteristikum für diesen Emaillieur und seine Werkstatt ist die räumliche Staffelung der Darstellungen durch Luftperspektive, wobei die Figuren im Hintergrund mit einer dünneren Schicht weißen Emails gearbeitet sind und somit dunkler erscheinen. Ansätze hierzu finden sich auf der Tafel *Predigt des Heiligen Johannes* (Dijon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. CAT 1303). Diese Tafel weist auch eine weitere Besonderheit auf: Die Bodenzone ist – wie bei den Braunschweiger Tafeln – nicht emailliert, sondern mit flächiger Goldmalerei gestaltet. Auch bei zwei weiteren Tafeln, die Reiterschlachten zeigen, sind Spuren dieser Goldmalerei noch erkennbar (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. OA 964/65; Baratte 2000, S. 103).

Die beiden Maleremails mögen ehemals Kästchen geschmückt haben. Vorstellbar ist, dass die leicht größere Tafel, die Herkules im Kampf mit Kentauren zeigt, als Deckelplatte fungierte. In den Inventaren des 18. Jahrhunderts (H 62, H 32) sowie im *Inventaire Napoléon* werden noch drei Stücke genannt, die alle Szenen zum Leben des Herkules darstellen. Allesamt waren mit vergoldeten Rahmen ausgestattet. Nach der Rückkehr aus Paris scheint der Kentaurenkampf nicht mehr als Szene zum Leben des Herkules erkannt worden zu sein, so dass sie in einem Nachtrag im Inventar (H 32) eine neue Inventarnummer erhielt (Nr. 528a).

Literatur: Riegel 1883, S. 227/32 – Riegel 1887, S. 178 – Riegel 1891, S. 176 – Riegel 1897, S. 244

39

Herkules im Kampf mit Kentauren

Farbabb. 9

H 10,6 cm; B 16,3 cm; G 86,5 cm
Inv. Nr. Lim 110

Zustand: Mittig am oberen Rand und die rechte obere Ecke ergänzt (alte Restaurierung 2001 von U. Gerloff reduziert)

und teilweise ersetzt); Sprünge mit einigen kleinen Ausbrüchen. Goldpulver stark berieben. Goldzeichnung zum Teil erneuert. Rückseitig in der linken oberen Ecke und am oberen Rand mit Gips ergänzt. Im *contre-émail* einige Sprünge. Auf der Bildseite Lederschild mit goldgeprägter Inventarnummer. Auf dem *contre-émail* aufgeklebtes Schildchen, Aufschrift in Feder 528a; auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 110

Dargestellt ist Herkules, ausgestattet mit Löwenfell und Keule, im Kampf gegen mehrere Kentauren. Eines dieser mythologischen Mischwesen aus Pferd und Mensch hebt eine Frau auf seinen Rücken, um die sich Sträubende fortzutragen. Die dargestellte Szene lässt sich nur schwer auf eine konkrete Begebenheit der Herkules-Legende, in der mehrere Kämpfe gegen Kentauren vorkommen, beziehen. Der Vergewaltigungsversuch, den der Kentaur Nessus an Deianeira, der Frau des Herkules, vornimmt und mit dem Leben bezahlt, wurde üblicherweise in der Zuspitzung auf die drei Protagonisten dargestellt. Eventuell ist in der Szene, die das Maleremail zeigt, eine bildliche Vermischung zwischen dem Kampf des Herkules mit mehreren Kentauren und dem Frauenraub durch einen Kentaur zu sehen.



Kat. Nr. 39

40

Drei Taten des Herkules

H 9,3 cm; B 16,4 cm; G 108,2 cm
Inv. Nr. Lim 111

Zustand: 1884 von Bourdet restauriert; Ergänzung in der oberen linken Ecke, zweifach am oberen Rand (kleine Ausbrüche 2001 von U. Gerloff geschlossen), in der rechten oberen Ecke und am rechten Rand. Rechte untere Ecke mit gefestigten Scherben und Ergänzung. Goldzeichnung berieben und wohl teilweise erneuert. Auf der Rückseite linker Rand mit schwarzer Masse über Goldfolie ergänzt. Riss am oberen Rand ebenfalls mit schwarzer Masse ergänzt. Sprünge im *contre-émail*. Auf dem *contre-émail* aufgeklebtes Schildchen, Aufschrift in Bleistift 453, diese Zahl mit Kugelschreiber durchgestrichen und durch 111 ersetzt; auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 111

Auf der querformatigen Tafel sind drei von den zwölf Arbeiten gezeigt, die Herkules auferlegt wurden. Im Zentrum der



Kat. Nr. 40

Tafel steht die erste Arbeit: Herkules bezwingt den Löwen von Nemea. Da dieser durch Waffen nicht zu verletzen ist, erwürgt ihn Herkules. Links davon ist der Heros beim Einfangen eines Stiers zu sehen, der auf Kreta wütet. Die rechte Szene zeigt Herkules im Kampf mit Antäus. Indem er den Sohn der Erdgöttin Gaia vom Boden abhebt, gelingt es ihm, den Riesen zu überwinden.

41 *Farbabb. 10*
Kleine Henkelkanne *Amor bittet Jupiter um Gnade für Psyche / Zug einer Göttin*

Jean III Pénicaud, 2. Hälfte 16. Jahrhundert

H 24,8 cm; Dm 7,4 cm (Fuß); G 331,8 g
Maleremail in Grisaille, Goldzeichnung; Silber, vergoldet
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 521 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 336
Inv. Nr. Lim 142

Technische Beschreibung: Kleine Henkelkanne; vor dem Emaillieren aus vier Teilen (Fuß, Bauch, Schulter/Hals und Henkel) zusammengesetzt. Henkel mit sechs Gusslöchern. Standring mit einer Einfassung aus geprägtem und vergoldetem Silber. Wohl über farblosem Grundemail manganfarbener Email; Darstellung in Weiß, *enlevage* mit spürbarem *impasto*. Rötlich laviertes Inkarnat. Goldzeichnung
Zustand: Henkel an den Ansätzen sowie an den Rändern mit kleinen Ergänzungen und Fehlstellen. Im Ausguss Sprünge. Weißer Standring (unter Fassung) großflächig ergänzt; entsprechende Ergänzung auf der Fußunterseite.

Gold berieben, partiell erneuert. Unter dem Fuß Papierschildchen, darauf mit Kugelschreiber 142

Die kleine, in Grisaille bemalte Henkelkanne hat eine schlanke, gestreckte Form. Sämtliche Flächen des Gefäßkörpers sind mit szenischen und ornamentalen Darstellungen bemalt. Um den Kannenbauch verläuft eine Szene mit mythologischen Figuren: Jupiter, durch den Adler identifizierbar, umarmt den neben ihm stehenden Amor, der einen Bogen in der rechten Hand hält. Die beiden werden von zwei sitzenden Frauen flankiert. Links dieser Gruppe fliegt der Götterbote Merkur, der einen Flügelhut auf dem Kopf trägt, rechts ist eine sitzende Frau zu sehen, vor der ein Knabe steht. Es handelt es sich um eine Episode aus der Geschichte der Psyche, die der römische Schriftsteller Apuleius erzählt (vgl. Inv. Nr. Lim 47–49; Kat. Nr. 57–59). Die Verbindung zwischen dem Liebesgott Amor und der Königs-tochter Psyche wird zahlreichen Prüfungen unterzogen, bevor – nach vielen Irrungen und Wirrungen – Amor den Göttervater um Hilfe bittet. Jupiter gewährt ihm diese und beauftragt Merkur damit, die Götter zu einem Fest anlässlich der Wiedervereinigung von Amor und Psyche zu rufen.

Das antike Märchen erfreute sich im 16. Jahrhundert großer Beliebtheit und wurde vielfach dargestellt. Die verschiedenen Emailleure, die Szenen aus dieser Liebesgeschichte verarbeiteten, bedienten sich als graphischer Vorlage einer Folge von 32 Kupferstichen, die der so genannte Meister B. mit dem Würfel und Agostino dei Musi gen. Veneziano nach Zeichnungen von Michiel Coxie anfertigten. Für diese hatte sich der niederländische Künstler Coxie von den Wandmalereien Raffaels in der Farnesina inspirieren lassen (T.I.B. 29, Nr. 39–69). Der Emailleur der Braun-

schweiger Kanne ergänzte die Episode *Amor bittet Jupiter um Gnade für Psyche* (T.I.B. 29, Nr. 67) um die beiden sitzenden Frauengestalten, die Jupiter und Amor flankieren. Aus dem Stich, der das anschließende Götterfest darstellt, isolierte der Emailleur die Gruppe der glücklich Vereinten: Vor der sitzenden Psyche steht der als Knabe gezeigte Amor.

Eine kreative Umsetzung vollzog der Emailleur auch bei der Gestaltung der Kannenschulter. Zur Darstellung eines Triumphzuges verschmolz er graphische Vorlagen von Jacques Androuet du Cerceau und von Marcantonio Raimondi, nämlich die Triumphzüge von Bacchus und Diana (vgl. Inv. Nr. Lim 57, Kat. Nr. 75) sowie den berühmten Stich *Quos ego*, aus dem er die Form des Wagens und die Haltung der Göttin übernahm (vgl. Inv. Nr. Lim 46, Kat. Nr. 60). Den Hals der Kanne zieren zwei ornamental geschwungene, geflügelte Mischwesen, die einen direkt unter dem Ausguss aufgemalten Kopf flankieren. Den eindrucksvollen Schädel mit weit aufgerissenem Mund bekrönen ineinander verschlungene Schlangen, die den Kopf als Medusenhaupt kennzeichnen. Ähnlicher Maskenbesatz befindet sich auf einer Jean III Pénicaud zugeschriebenen Kanne, die als Hauptthema Szenen aus dem trojanischen Krieg zeigt (New York, Frick Collection, Inv. Nr. 16.4.13; Verdier/Focarino 1977, S. 216–21). Eine weitere Kanne Jean III Pénicauds, die das *Gastmahl von Dido und Aeneas* interpretiert, weist an dieser Stelle eine Herme auf (Limoges, Musée municipal, Inv. Nr. 53.265; Barbe 2002(2), S. 114/15). Eine ähnliche Dekorationsform der Ausgussunterseite erscheint auf einer weiteren Kanne, die in Braunschweig aufbewahrt wird (Inv. Nr. Lim 143, Kat. Nr. 43). Weniger spektakulär sind Henkel und Fuß der Psyche-Kanne verziert, nämlich mit in Gold auf manganfarbenem Email aufgetragenen Gehängen aus Waffen und Früchten auf der Henkelaußenseite sowie mit Akanthusblättern am Fußschaft und Girlanden auf der Standfläche. Die manganfarbene Innenseite des Henkels weist Reste eines goldgemalten II-förmigen Ornaments auf.

Charakteristisch für den Stil des Emailleurs ist die schlanke Gestalt der Figuren. Ähnlich gelangte Personen finden sich vielfach bei Arbeiten, die Jean III Pénicaud zugeschrieben werden, beispielsweise bei einem Kerzenleuchter (Cincinnati, Taft Museum, Inv. Nr. 1931.286.1; Verdier 1995, S. 357/58), einer konischen Kanne (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MR 2442; Baratte 2000, S. 100), einem Kästchen mit mythologischen Szenen zur *Aeneis* (Baltimore, Walters Art Gallery, 44.64; Verdier 1967, S. 121–24) sowie einer großen runden Schale mit Szenen zur Geschichte von Amor und Psyche (London, British Museum, Inv. Nr. 1884,06–18,5). Bis auf den Kerzenleuchter, der auf blauem Grund ausgeführt ist, zeichnen sich die genannten Stücke durch besonders dichten, schwarz wirkenden Fond aus, von dem sich die weiß aufgetragenen Figuren grell abheben. Unterstützt wird die markante Lichtregie durch die hellrötlich lavierte Tönung des Inkarnats, die nur partiell aufgetragen ist und so weiße Partien als Höhungen stehen lässt. Im Unterschied zu anderen Arbeiten Jean III Pénicauds (vgl. Inv. Nr. Lim 110/111, Kat. Nr. 39/40), die eine sorgfältig mit *enlevage* gestaltete, muskulöse Körperauffassung aufweisen, sind die Körper hier nur wenig modelliert. Ob diese stilistischen Unterschiede auf eine zeitliche Entwicklung oder auf mehrere Emailleure in einer Werkstatt zurückzuführen

sind, kann mangels ausreichend datierter oder signierter Arbeiten nicht abschließend entschieden werden. Eine Verbindungslinie zwischen diesen Handschriften ist in den souverän ausgeführten, perspektivischen Verkürzungen der Gliedmaßen zu sehen. Der weiß emaillierte Standring der Kanne wird von einem Ring aus vergoldetem Silberblech umgeben, der geprägte florale Ornamente aufweist.

Literatur: Riegel 1883, S. 219 (fälschlich als Nr. 296) – Riegel 1887, S. 180 – Riegel 1891, S. 178 – Riegel 1897, S. 246



Kat. Nr. 41

Teller Monatsbild Mai / Weiblicher Profilkopf
in einer Kartusche

Anonym, 3. Viertel 16. Jahrhundert

Dm 19,7 cm; G 260,2 g

Maleremail in Grisaille, Goldzeichnung

Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 513 sowie
im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 328
Inv. Nr. Lim 81

Technische Beschreibung: Runder Teller. Beidseitig wohl
über farblosem Grundemail manganfarbenes Email; Dar-
stellung mit weißem Email, *enlevage*. Ungleichmäßig
laviertes hellrötliches Inkarnat. Braune Oxidmalerei. Gold-
zeichnung

Zustand: Nagelloch in der Fahne (oben). Weißer Rand mehr-
fach leicht bestoßen. Am Übergang zwischen Steigbord und
Fahne oben kleine Fehlstelle. Goldzeichnung auf der Unter-
seite der Fahne stark berieben. Auf der Unterseite stern-
förmiges Schildchen, darauf mit grünem Buntstift M 574

Der in Grisaille ausgeführte Teller zeigt in seinem Spiegel
die Darstellung einer Bootsfahrt: Drei Musikanten – ein
Flötist, ein Trommler und ein Lautenspieler – musizieren,
während eine sitzende Dame in ein Buch oder ein Noten-
heft auf ihren Knien blickt. Ein vierter Mann treibt das Boot
mit einer Stake voran. Diese Szene illustriert, gemeinsam
mit dem Sternzeichen Zwilling, das am oberen Bildrand von
einem Wolkenband umschlossen wird, den Wonnemonat
Mai. Als Bildvorlage bediente sich der Emailleur eines Holz-
schnittes von Hans Sebald Beham, den dieser 1527 anfer-
tigte (Hollstein [G] S. 239). In welchem Verhältnis eine
Zeichnung gleicher Ikonographie, die um 1530 von Girola-
mo Romanino angefertigt wurde, zu Holzschnitt und Male-
remail steht, ist nicht bekannt (Ausst. Kat. London 1983,
S. 274, Nr. D47; freundl. Hinweis von Fabienne Audebrand).
Das rechteckige Bildformat der Druckgraphik ergänzte der
Emailleur mit dem astrologischen Zeichen zu einer runden
Form. Das Steigbord, das bei emaillierten Tellern ansonsten
zumeist mit goldenen Ornamenten versehen ist, bezog der
Emailleur mit in das Bildfeld ein.

Die Tellerfahne ist mit goldenen Arabesken und vier ovalen,
sehr schmalen Medaillons aus weißem Email, auf die mit
brauner Oxidmalerei und Goldzeichnung jeweils eine Figur
aufgemalt wurde, verziert. Durch die Verbindung von mil-
chig weißem Email und aufgemalten Silhouetten erinnern
diese Felder sowohl an antike Kameen als auch an Elfen-
beinintarsien. Die Unterseite des Tellers weist eine Frauen-
büste im Profil auf, die von einer weiß emaillierten Band-
werkkartusche umgeben wird. Seitlich eingestellt sind zwei
Posaune spielende Putten sowie oben und unten je eine
Maske. Eine ähnliche, von der Schule von Fontainebleau
beeinflusste Ornamentik findet sich auf weiteren Objekten
der Braunschweiger Sammlung (vgl. Inv. Nr. 80 & 82, Kat.
Nr. 52 & 122). Die Unterseite der Fahne nimmt den Dekor
der Oberseite auf, allerdings sind die weißen Flächen der
Medaillons mit Arabesken bemalt.

Es haben sich zwei weitere Monatsteller erhalten, die den
Mai mit einer Bootsfahrt illustrieren. Ein dem Umkreis von



Kat. Nr. 42

Pierre Pénicaut zugeschriebener Teller ist quasi eine Wie-
derholung des Tellers in Braunschweig (Limoges, Musée
municipal, Inv. Nr. 2000.16.1; Notin 2002(3), S. 182/83).
Dieses Maleremail besitzt ein Pendant in einem Monats-
teller, der den Monat Dezember illustriert (Notin 2002(3),
S. 182). Ein weiteres Beispiel, auf dem das Thema der
Bootsfahrt leicht variiert ist, wurde dem Umkreis des
P. Reymond zugeschrieben und befand sich Anfang des
20. Jahrhunderts im Kunsthandel (Demartial 1913/2, S. 25,
Nr. 168; Notin 2002(3), S. 183, Anm. 3). Vermutlich den
Monat November, worauf das Sternzeichen Schütze hin-
weist, illustriert ein weiterer Monatsteller, der ebenfalls
Motive Behams verarbeitet (Dijon, Musée des Beaux-Arts,
Inv. Nr. CA 1560).

Weder die „Kameen“ der Fahne noch der Unterseitendekor
lassen sich einer spezifischen Werkstatt zuweisen. Vielmehr
findet sich auch die Kombination der beiden Schmuck-
formen auf Tellern, die ganz unterschiedlichen Emailleuren
zugeschrieben werden. Léonard Limosin setzte diese Orna-
mentik sowohl auf großen Tellern (Washington, National
Gallery of Art, Inv. Nr. 1942.9.293; Verdier 1993, S. 92–94
– Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. Nr. 44.209; Verdier
1967, S. 178–80) als auch auf einem kleineren Teller ein
(Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. OA 985a/b; Baratte 2000,
S. 174/75). Jean III Pénicaut gilt als Urheber zweier ähnlich
ornamental verzierter Teller (London, British Museum, Inv.
Nr. 1885, 04–20, 11 – London, Victoria & Albert Museum,
Inv. Nr. 6789–1860). Mit Pierre Pénicaut werden die bereits
genannten Vergleichsstücke in Limoges und Dijon sowie ein
weiteres Beispiel in Paris in Verbindung gebracht (Musée du
Louvre, Inv. Nr. R 309/10; Baratte 2000, S. 111).

Von dem Monatsteller in Limoges, der dem Umkreis von
Pierre Pénicaut zugeschrieben wird, unterscheidet sich
das Beispiel in Braunschweig nur geringfügig. Während die
Medaillons auf den Fahnen des hiesigen Tellers mit Figu-
rensilhouetten gefüllt sind, weist das Beispiel in Limoges
an gleicher Stelle Strichzeichnungen auf. Da der Teller in
Limoges mit wenig subtilen Graustufungen ausgeführt



Kat. Nr. 42

wurde und die Goldzeichnung heute weitgehend abgerieben ist, verfügt die Darstellung über weniger kompositorischen Zusammenhalt als das Beispiel in Braunschweig. Vor allem zur Gestaltung der Unterseite, die sich nur in Einzelformen von dem Braunschweiger Exemplar unterscheidet, setzte der Emailleur mehr Kreuz- und Parallelschraffuren ein.

Als authentische Werke Pierre Pénicauts können ein großer Teller, der das Monogramm *P.P.* trägt (Écouen, Musée national de la Renaissance, Cl. 911), sowie ein 1557 datiertes Pendant (Waddesdon Manor, Rothschild Collection, Inv. Nr. P/1699) gelten. Vergleichbar sind beispielsweise die etwas unbeholfen gesetzten Schraffuren, die nur wenig zur räumlichen Wirkung beitragen (s. Außenseite des Bootes), der milchige Ton des Weißauftrages oder die helle, gelegentlich ungleichmäßig aufgetragene Lavierung des Inkarnats. Da zu dem Œuvre von Pierre Pénicaut jedoch auch Werke gezählt werden, die in ihrer Erzählweise, ihrem Figurenstil oder ihrer Einzelform (Faltenwurf) wenig Verbindungen zu dem Monatsteller aufweisen (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. OA 2528; Baratte 2000, S. 110 – London, Wallace Collection, Inv. Nr. III F 270), erscheint vor einer endgültigen Zuweisung die Revision des Œuvres notwendig.

Literatur: Riegel 1883, S. 220 (Jean III Pénicaut) – Riegel 1887, S. 175 – Riegel 1891, S. 173 – Riegel 1897, S. 241 – Ausst. Kat. Amsterdam 1955, Nr. 481 – Ausst. Kat. Braunschweig 2000, S. 349 – Notin 2002(3), S. 182/83

43 Henkelkanne *Geschichte der Psyche*

Anonym, 2. Hälfte 16. Jahrhundert

H 28,2 cm; Dm 9,0 cm (Fuß); G 523,2 g
Maleremail in Grisaille, blaues Email, Goldmalerei; Silber vergoldet
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 483 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 298
Inv. Nr. Lim 143

Technische Beschreibung: Henkelkanne; bestehend aus fünf, vor dem Emaillieren zusammengefügteten Teilen: Fuß, Bauch, Schulter, Hals und Henkel. Henkelinnenseite mit acht Gusslöchern. Übergang zwischen Fuß und Bauch von einer später hinzugefügten Manschette aus vergoldetem Silber überfangen. Schaft des Fußes von der Unterseite mit einem gegossenen Metallstück in Form eines Baumzapfens verschlossen. Schulter mit drei erhabenen Medaillons; diese mit blauem über weißem Email und Goldmalerei; sonst manganfarbenes Email (vermutlich über klarem Grunde-mail), Darstellung in weißem Email; Binnenzeichnung durch *enlavage*, leichtes *impasto*. Stellenweise graubraune Oxidmalerei (Henkelaußenseite, Ausguss)
Zustand: Ergänzung, die inzwischen rissig und vergilbt, im unteren Drittel des Bauches. Sprünge am Henkel und am Ausguss. Henkel beidseitig mit mehreren Ergänzungen. Am Ausguss alte Ergänzung teilweise ausgebrochen. Kleine Ergänzungen am Bauchring. Gold partiell abgerieben. Auf der Fußunterseite Schildchen mit Kugelschreiberaufschrift 143

Die in Grisaille bemalte Henkelkanne ist an der Schulter mit drei ovalen Medaillons versehen, die schon im Kupfer als erhabene Formen ausgebildet wurden. Den Fond bildet über weißem Email aufgetragenes Kobaltblau, auf das mit Pinsegold antikisierende Köpfe aufgemalt sind: Ein frontal dargestellter Frauenkopf wird von zwei männlichen Profilköpfen flankiert. Zwischen diesen Medaillons befinden sich in Grisaille gearbeitete Figuren, ein Mann und eine Frau, die jeweils von einem Hund begleitet werden. Vermutlich sind mit diesen Gestalten die Göttin der Jagd Diana und der Jäger Aktäon gemeint. Vergleichbar mit den im Metallträger angelegten Medaillons der Braunschweiger Kanne sind ebensolche Treibarbeiten bei Gefäßdeckeln. Im Unterschied zur Kanne, die dort blauen Fond mit Goldmalerei kombiniert, sind die Profilköpfe auf solchen Deckeln zumeist in Grisaille auf manganfarbenem Grund emailliert. Einige Deckelunterseiten, wie ein von Léonard Limosin ausgeführtes Exemplar, weisen zwar ebenfalls goldgemalte Köpfe auf, diese wurden jedoch auf manganfarbenem Grund ausgeführt (Limoges, Musée municipal, Inv. Nr. 81.375; Notin 1992, S. 148). Auf einem Tischbrunnen emaillierte Léonard Limosin auch erhabene Medaillons, wobei er als Fond verschiedene polychrome Glasflüsse einsetzte, die durch *pail-lons* besondere Leuchtkraft erzielten (Waddesdon Manor, Rothschild Collection, Inv. Nr. 55.1997). Erhalten haben sich jedoch auch Maleremails, deren in Kupfer getriebene Medaillons – wie bei der Braunschweiger Kanne – als Goldmalerei über blauem Fond, der wiederum über weißem Email gearbeitet ist, ausgeführt sind. Dazu zählen zwei, dem Umkreis des Léonard Limosin zugeschriebene Schalen (Inv. Nr. Lim 80, Kat. Nr. 52 – Toulouse, Musée Paul Dupuy, Inv. Nr. 18.038).

Die szenischen Darstellungen auf dem Kannenbauch zeigen zwei frühe Episoden aus dem Märchen *Amor und Psyche*, das der römische Schriftsteller Apuleius verfasst hat (vgl. Inv. Nr. Lim 47-49, Kat. Nr. 57-59). Zu sehen ist der Prolog: Der in einen Esel verwandelte Schriftsteller hört einer alten Frau zu, die mit der komplizierten Liebesgeschichte der Psyche eine entführte Braut beruhigt. In der zweiten Szene ist eine Menschengruppe zu sehen, die sich fast ehrfurchtsvoll drei Frauen nähert. Ihre Bewunderung gilt vor allem der Schönheit Psyches, die hier mit ihren beiden Schwestern auftritt. Die körperliche Wohlgestalt der Königstochter erregt in der Folge die Eifersucht der Göttin Venus und führt zur nachfolgenden Geschichte. Beide Darstellungen gehen auf eine Kupferstichfolge zurück, die Arbeiten Raffaels reproduzieren (T.I.B. 29, Nr. 39/40). Als direkte Vorlage diente jedoch vermutlich die seitenverkehrte Version von Jacques Androuet du Cerceau. Unterhalb der figürlichen Darstellung schließt ornamentaler Dekor, bestehend aus verschleierte Masken und Bandwerk, die Verzierung des Kannenbauches ab.

Weiß emaillierte Blätter umschließen den Fußschaft; eingehängt sind Lorbeergebilde sowie Blattbündel und Trophäen. Der Standring ist weiß emailliert und mit einer mehrfach von vier Wellenlinien durchbrochenen Linie bemalt, die in roter Oxidmalerei ausgeführt ist. Ungewöhnlich erscheint das farblose *contre-email*, mit dem die Unterseite des Fußes überzogen ist, da diese Fläche üblicherweise mit manganfarbenem oder weißem Email versehen wurde. Lediglich ein Salzgefäß aus der Werkstatt Pierre Reymonds,



Kat. Nr. 43

dessen Form einem Gefäßfuß ähnelt (Inv. Nr. Lim 223, Kat. Nr. 76), und zwei Leuchter aus der Werkstatt Jean Miettes (Inv. Nr. Lim 146/147, Kat. Nr. 70/71) weisen ebenfalls farbloses *contre-émail* auf. Neben den bereits erwähnten Medaillons und Figuren trägt die Kannenschulter ein Fruchtbündel am Henkelansatz und darüber einen mit zwei Flügelpaaren ausgestatteten Puttenkopf. Der Kannenhals ist unterhalb des Ausgusses mit einem frontal gezeigten Mischwesen verziert, das einen menschlichen Oberkörper mit Tierbeinen und Armen aus Blättern verbindet. Es wird von zwei Vögeln flankiert, deren langen Hälse und Beine eine Deutung als Kraniche nahelegen. Auf die weiße Fläche der Henkelaußenseite wurden Grottesken aufgemalt, die durch das Zusammenspiel von graubrauner Oxidmalerei

und Goldzeichnung entstanden sind. In der gleichen Technik wurde der ornamentale Dekor ausgeführt, mit dem die weiße Fläche im Ausguss verziert ist. Neben einem geflügelten Puttenkopf unterhalb des Henkelansatzes sind Ranken zu sehen.

Der ornamentale Dekor der Kanne ist ungewöhnlich, doch lassen sich die verwendeten Elemente nicht auf eine spezifische Werkstatt zurückführen. Kannen, bei denen die Frontseite mit einer Maske oder einem Mischwesen unterhalb des Ausgusses akzentuiert wurde, gelten zumeist als Arbeiten aus dem Umkreis von Jean III Pénicaud (Inv. Nr. Lim 142, Kat. Nr. 41 – Limoges, Musée municipal, Inv. Nr. 53.265; Barbe 2002(2), S. 114/15 – New York, Frick Collection, Inv. Nr. 16.4.13; Verdier/Forcarino 1977, S. 216–21). Vögel, wie sie ebenfalls der Kannenhals trägt, finden sich hingegen mehrfach auf Arbeiten aus dem Umkreis des Léonard Limosin, beispielsweise auf der Unterseite eines Tellers (Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. Nr. 44.209; Verdier 1967, S. 179) oder der Fahne eines weiteren Tellers (München, Schatzkammer der Residenz, Inv. Nr. 569). Das geometrische Bandwerk, das die untere Partie des Kannenbauches einnimmt, lässt sich am ehesten mit dem Fahndekor einer Tellerfolge zur Geschichte der Psyche vergleichen – dort allerdings in Gold ausgeführt. Die einzelnen Exemplare werden unter verschiedenen Emailleuren geführt (Pierre Pénicaud: Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. R 309; Baratte 2000, S. 111 – Jean III Pénicaud: London, British Museum, Inv. Nr. 1885,04-20,11 – Pierre Reymond: London, British Museum, Inv. Nr. 1878,11-01,18).

Sind die Ornamente nicht eindeutig mit einer Künstlerpersönlichkeit verbunden, so gilt dies ebenso für die stilistischen Merkmale der Ausführung. Der Emailleur beherrschte die *enlevage*-Technik und setzte sie gezielt zum Modellieren der Bildgegenstände ein, doch verleiht die wenig sorgfältige Ausarbeitung den Darstellungen eine unruhige Wirkung. Die Körper sind überzeugend im Raum gestaffelt und die Gliedmaßen gekonnt perspektivisch verkürzt, aber die einzelnen Elemente – wie das bewegte Faltenspiel oder die nur angedeuteten Gesichter – sind schematisch und flüchtig ausgeführt. Eine solche, eher skizzenhafte Malweise, bei der sich die Figuren des Hintergrundes aus kleinen Flecken weißen Emails zusammensetzen, findet sich mehrfach auf Maleremails, die Jean III Pénicaud oder Pierre Pénicaud zugewiesen werden (z.B. Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. OA 964/65; Baratte 2000, S. 103 – Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. Nr. 44.209; Verdier 1967, S. 113–16). Allerdings weist auch ein Teller aus dem Umkreis des Léonard Limosin eine ähnliche Manier auf (München, Schatzkammer der Residenz, Inv. Nr. 569; vgl. das Detailfoto bei Baratte 1993, S. 26/27). Die malerische, auf Schraffuren verzichtende Auffassung, mit der die Braunschweiger Kanne gestaltet wurde, gilt wiederum als Kennzeichen der Arbeiten Léonard Limosins. Als Urheber der Kanne kommt wohl ein Emailleur in Frage, der in seinen Werken Einflüsse mehrerer Werkstätten verarbeitet.

Literatur: Riegel 1883, S. 219 – Riegel 1887, S. 180 – Riegel 1891, S. 178 – Riegel 1897, S. 246 – Hedergott 1977, S. 87 (Jean III Pénicaud) – Lessmann 1987, S. 202 (Jean III Pénicaud)

Kästchen mit fünf Emailplatten *Szenen aus der Geschichte des Phaeton*

Anonym, 2. Hälfte 16. Jahrhundert

H 13,8 cm; B 20,2 cm; T 13,7 cm

Maleremail in Grisaille, Goldmalerei, Goldzeichnung; Holz, Messing

1972 erworben von der Galerie Koller, Zürich (Leihgabe der Fritz-Behrens-Stiftung, Hannover)

Inv. Nr. Lim 221

Technische Beschreibung: Kästchen aus Holz, auf dem mit Messingleisten fünf Platten aus Maleremail montiert sind. Wohl über farblosem Grundemail manganfarbenes Email; Darstellung in weißem Email, *enlevage* mit spürbarem *impasto*. Ungleichmäßig laviertes, rötliches Inkarnat. Etwas rote Oxidmalerei (Blut). Goldzeichnung, z.T. graviert

Auf ein Kästchen aus Ebenholz sind mit Messingrahmen fünf Tafeln aus Maleremail montiert. Diese Tafeln illustrieren Szenen aus der Geschichte des Phaeton, die Ovid in den *Metamorphosen* erzählt (2, 1-400): Nachdem Phaeton seinen Vater, den Sonnengott Helios (nach Ovid: Sohn des Apollo) im Osten des Himmels gefunden hat, bietet dieser ihm die Erfüllung jeglichen Wunsches an. Phaeton bittet sich aus, einmal den Sonnenwagen des Vaters lenken zu

dürfen. Nach einigem Zögern stimmt Helios der Fahrt zu, die – wie im Weiteren zu sehen sein wird – für Phaeton tödlich endet. Ein weiteres Kästchen, das fünf ikonographisch identische Tafeln zur Geschichte des Phaeton trägt, wurde Anfang des 20. Jahrhunderts in Zürich gezeigt (Falke 1928, S. 44). Drei der fünf Tafeln, die etwas größer als die in Braunschweig befindlichen Beispiele sind, tragen das Monogramm MD, das als Kürzel des Emailliers Martial Ydeux dit le Pape angesehen wird. Weiterhin hat sich eine unbezeichnete Tafel erhalten, auf der die Szene *Helios überlässt Phaeton den Sonnenwagen* nach der gleichen, nicht bekannten Bildvorlage ausgeführt wurde (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MR 2509; Baratte 2000, S. 137).

Die beiden Kästchen und die einzelne Platte weisen neben der identischen Ikonographie auch stilistische Übereinstimmungen auf. Das weiße Email, mit dem die Darstellung angelegt ist, wurde vielfach recht dick und ohne größere Grauabstufungen aufgetragen, so dass ganze Partien in einem satten Weißton erscheinen. Die einzelnen Bildelemente werden von kräftigen Konturen umfassen, die eine bessere Lesbarkeit der Darstellung ermöglichen. Ungleichmäßig wurde die rötliche Lavierung des Inkarnats aufgetragen, die dadurch eine akzentuierende Wirkung hat. Alle drei Beispiele weisen verhältnismäßig lange, locker nebeneinander gesetzte Schraffuren auf, wobei die Objekte aus Zürich und Paris mit deutlich mehr schraffierten Partien gestaltet wurden.



Kat. Nr. 44



Kat. Nr. 44

Beim Vergleich der in Paris befindlichen Tafel, die keinem Emaillieur zugewiesen ist, mit ebendort befindlichen Werken des Martial Ydeux werden deutliche Unterschiede sichtbar (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MR OA 11134–11143; Baratte 2000, S. 116–19). Vergleicht man allerdings die Tafeln aus Braunschweig mit anderen monogrammierten Werken des Emaillieurs, beispielsweise zwei Tafeln zum Leben Christi (Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. L 456) oder der zugeschriebenen Tafel *Verkündigung* (Dijon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. CAT 1310), zeigen sich dort ebenfalls die oben genannten Charakteristika. Da sich anhand der wenigen Martial Ydeux zuweisbaren Objekte noch kein klares Bild dieses Emaillieurs herausgebildet hat, unterbleibt hier eine Zuschreibung. Während die fünf Bildtafeln zusammengehören, wurde das Holzkästchen wohl im 19. Jahrhundert hinzugefügt.



Kat. Nr. 44

Die fünf Tafeln zeigen im Einzelnen:

a) *Helios überlässt Phaeton den Sonnenwagen*

H 7,8 cm; B 15,2 cm

Zustand: An den Seitenrändern und in allen vier Ecken Ergänzungen; Sprünge. Gold berieben, Einfassungslinie wohl erneuert

Die Frontseite nimmt folgende Darstellung ein: Neben dem Sonnenwagen, auf dem Phaeton bereits Platz genommen hat, sitzt Helios auf einer Wolke und weist seinem Sohn den Weg. Von den vier Pferden, die nach der literarischen Überlieferung den Wagen kraftvoll durch das Firmament ziehen, sind lediglich drei dargestellt.

b) *Phaeton verliert die Kontrolle über die Pferde*

H 7,9 cm; B 15,3 cm

Zustand: Rand auf der rechten, beide Ecken auf der linken Seite ergänzt. Stellenweise Auftrag von heute vergilbter Harzmasse. Gold berieben

Die rückseitige Platte zeigt in Frontalansicht den Sonnenwagen, mit dem Phaeton durch den Himmel prescht, die letzten Sterne und – nach Ovid – Luzifer, der hier durch einen Drachen dargestellt ist, vertreibend. Die Pferde, über die Phaeton die Kontrolle zu verlieren droht, sprengen in beide Richtungen.

c) *Jupiter stürzt Phaeton vom Wagen*

H 8,7 cm; B 15,1 cm

Zustand: Kleine Ergänzungen in allen vier Ecken. Goldzeichnung berieben und partiell erneuert

Der Deckel des Kästchens trägt eine Tafel, auf der das Ende des Phaeton dargestellt ist:

Bei seinen Lenkmanövern kommt Phaeton der Erde so nahe, dass die Sonnenstrahlen den Boden verbrennen. Mit einem Bündel an Blitzen setzt Jupiter dieser Gefahr ein Ende und lässt Phaeton aus dem Wagen stürzen. Dieser fällt brennend in den Fluss Eridanos, der durch einen liegenden Flussgott und zwei Wasservögel dargestellt wird.

d) *Der tote Phaeton wird von seinen Schwestern betrauert*

H 7,9 cm; B 9,1 cm

Zustand: In der linken Bildhälfte Ergänzung, festgelegte Scherben und zahlreiche Sprünge. Gold stark berieben, Einfassungslinie wohl erneuert.

Auf der Tafel an der rechten Seite des Kästchens ist folgendes dargestellt: König Kyknos von Ligurien, ein Verwandter des Toten, hebt die Arme zu einem Trauergestus und beugt sich über den offenen Sarg. Links davon sind drei Nymphen, Schwestern des Phaeton, zu sehen, die ihren Bruder betrauern.

e) *Die Schwestern des Phaeton werden in Bäume verwandelt*

H 8,3 cm; B 8,7 cm

Zustand: Heute vergilbte Ergänzungen am linken Rand und an den Ecken der rechten Seite. Stellenweise Auftrag von heute vergilbter Harzmasse. Gold berieben



Kat. Nr. 44



Kat. Nr. 44

An der linken Seite des Kästchens ist eine Tafel angebracht, die den Schluss der Geschichte zeigt: Die in unendliche Trauer verfallenen Schwestern des Phaeton werden in Pappeln verwandelt.

Naturwissenschaftlicher Kommentar von H. Bronk und S. Röhrs

Die Materialzusammensetzung dieses Neuankaufs entspricht in allen Punkten den Vergleichsstücken der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Literatur: Falke 1928, S. 44, Nr. 78–83, Tafel 24 – Weltkunst 42, 1972, S. 1819 (M. D. Pape) – Hedergott 1977, S. 88 (Martin Didier, gen. Pape) – Ausst. Kat. Braunschweig 1989, S. 49/50, Nr. 30 – Baratte 2000, S. 137

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

45

Füllstück *Marcus Curtius*

Farbabb. 12

Anonym, 2. Hälfte 16. Jahrhundert

H 31,2 cm; B 17,1 cm; T 3,1 cm; G 365,4 g
Maleremail in Grisaille, Goldmalerei, z.T. graviert
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 679 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 494
Inv. Nr. Lim 133

Technische Beschreibung: Konkav gewölbtes, oben halbrund abgeschlossenes Füllstück. Vermutlich über klarem Grundemail ganzflächig blaues Email; Darstellung in weißem Email, *enlevage*. Weißes Email zum Teil mit etwas Purpur versetzt (Bodenfläche, Krieger im Hintergrund). Goldmalerei, z.T. graviert. Farbloses *contre-émail* mit einigen rotbräunlichen Wolken

Zustand: Große Ergänzung am oberen Rand sowie weitere am unteren und linken Rand; diese spröde und rissig.

Sprünge vor allem in der oberen Hälfte. Ausbruch im *contre-émail* in der unteren rechten Ecke mit Lack geschlossen. Größerer Ausbruch am oberen Rand, viele Sprünge. Etwas wolkiger Grünspanbefall. Auf der Vorderseite unten Leder Schild mit Inventarnummer; auf dem *contre-émail* aufgeklebtes Schildchen: Bleistiftaufschrift 494 mit Kugelschreiber durchgestrichen und durch die Zahl 133 ersetzt. Ehemals in einem vergoldeten Rahmen (H 62, H 32)

Das oben halbrund abgeschlossene Füllstück ist in Grisaille vor blauem Fond ausgeführt. Dargestellt ist ein Reiter in Rüstung, der – beobachtet von einer Menschenansammlung – mit seinem Pferd in das Leere zu springen scheint. Dieser, Marcus Curtius, war ein römischer Tugendheld, der im 4. Jahrhundert n. Chr. seine Tapferkeit bewies. Auf dem späteren Forum Romanum klaffte eine Erdspalte, die sich nicht schließen ließ. Marcus Curtius, der in einem Traum seinen Tod vorhergesehen hatte, sprang mit seinem Pferd in die Öffnung, die sich hinter ihm schloss. Seine Tat wurde in der christlichen Lesart mit dem Opfertod Christi parallelisiert und vielfach dargestellt – auch im Maleremail. Darunter sind eine Spiegelrückseite von Susanne Court (St. Petersburg, Ermitage, Inv. Nr. F–2301; Dobroklonskaja 1969, S. 53), eine ovale Platte von Jean I Limosin (Cincinnati, Taft Museum, Inv. Nr. 1931.227; Verdier 1995, S. 197/98), eine monogrammierte und mit dem Datum 1541



Kat. Nr. 45

versehene Platte von Léonard Limosin (Sotheby's New York, 27.11.1981, Nr. 52) und ein Schalenboden von Jacques I. Laudin (Inv. Nr. Lim 84, Kat. Nr. 146). Die Darstellung des Braunschweiger Füllstücks folgt einem Kupferstich, den Jean Mignon nach Luca Penni anfertigte (Zerner 1969, Nr. J.M. 48). Das Querformat der Graphik änderte der Emailleur zu einem schlanken Hochformat ab. Er konzentrierte die Darstellung auf den Reiter, ließ Randfiguren weg und fügte auf der Längsachse in Gold aufgetragenes Ornament hinzu.

Die Silhouette des Marcus Curtius wurde mit einer dicken Schicht weißen Emails angelegt, die sorgfältig mit *enlevage* ausgearbeitet wurde. Das Weiß hebt sich klar von dem dunkelblauen Hintergrund ab. Da das blaue Email direkt über dem farblosen Grundemail aufgetragen wurde, wirkt es dunkler als dies bei einem Auftrag über weißem Email der Fall gewesen wäre (über Weiß: vgl. Inv. Nr. Lim 124–27, Kat. Nr. 153–56; über farblosem Grundemail: vgl. Inv. Nr. Lim 80, Kat. Nr. 52). Ungewöhnlich ist die farbliche Fassung der Hintergrundgestalten: Dem weißen Glasfluß wurde rötlich-violettes Email beigemischt, so dass die nur angedeutete Menschengruppe optisch in den Hintergrund tritt.

Literatur: Riegel 1883, S. 230 – Riegel 1887, S. 179 – Riegel 1891, S. 177 – Riegel 1897, S. 245

46

Kleine Fußschale *Urteil Salomos*

Anonym, Mitte 16. Jahrhundert

H 9,8 cm; Dm 14,7 cm; G 329,5 g

Maleremail in Grisaille, blaues, grünes und ockerbraunes Email, Goldzeichnung; Silber, vergoldet

Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 531 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 346
Inv. Nr. Lim 137

Technische Beschreibung: Kleine Fußschale; Verbindung zwischen Fußschaft und Schale mit Manschette aus vergoldetem Silber überfangen. Über farblosem Grundemail ganzflächig manganfarbenes Email (Unterseite des Fußes mit blauem Email); Darstellung in weißem Email, *enlevage*. Stellenweise über dem Weiß blaues und grünes Email (Ornamente). Goldzeichnung
Zustand: 1884 von C. Bourdet im Schalenboden, am Schalenrand mehrfach und an der Wandung ergänzt, Ergänzungsmasse heute rissig und vergilbt. Zahlreiche Sprünge. Gold stark berieben. Unter dem Fuß aufgeklebtes Schildchen mit Bleistiftaufschrift 346

Die kleine Fußschale verbindet Grisaillemalerei mit farbigen Akzenten. Während die szenische Darstellung in Grauabstufungen ausgeführt wurde, setzte der Emailleur für ornamentale Elemente blaue und grüne Glasflüsse ein. Im runden Bildfeld des Schalenbodens ist eine dramatische Situation wiedergegeben: Vor einem sitzenden Herrscher steht eine Ansammlung von Menschen, darunter Frauen, Männer und Kinder. Ein Soldat ist im Begriff, ein kleines Kind mit einem Schwerthieb zu töten. Weitere Soldaten



Kat. Nr. 46

haben die Arme zum Schlag erhoben, ein weiteres Kind liegt am Boden. Die Darstellung zeigt eine Begebenheit aus dem Alten Testament, das *Urteil Salomos*: Salomo fällt den weisen Richterspruch, von zwei Frauen, die beide ein Kind für das ihrige halten, diejenige als wahre Mutter zu erkennen, der das Wohl des Kindes am wichtigsten ist. Als Salomo androht, das Kind zu teilen, verzichtet eine auf das Kind und erweist sich so als die richtige Mutter (1. Kön. 3, 16–28). Das Thema wurde auch von Léonard Limosin (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. OA 11377; Baratte 2000, S. 162) und Pierre Reymond, (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MR 2417; Baratte 2000, S. 253) gestaltet.

Um das Bildfeld verläuft ein Lorbeerkranz, der in grünem und ockerbraunem Email ausgeführt ist. Die Unterseite des Schalenbodens schmücken vier große Blätter, die abwechselnd grün und blau emailliert sind. Goldenes Rankenornament zwischen den Blättern und ein goldenes Flechtband vervollständigen den Dekor. Ebenfalls in grün und blau ist



Kat. Nr. 46



Kat. Nr. 46

ein Kranz aus vier Blättern gehalten, der um den Fußschaft liegt. Von der Aufschrift, die in Gold auf dem Standing des Fußes aufgetragen ist, waren im 19. Jahrhundert die Wortfragmente *IR VODONE : PRENES : ANGRE : CARD ... EN ... B.* zu entziffern (Riegel 1883, S. 223), wovon heute nur noch die Buchstaben *VODONE : PRENES : ANGRE : CAR* erhalten sind. Die Bedeutung der Aufschrift bleibt unklar.

Wenn auch die Verbindung von Grisaille und farbigen Akzenten ästhetisch reizvoll ist, gehört dieses Maleremail zu den schwächeren Arbeiten der Braunschweiger Sammlung. Die ungelenke Darstellung falsch proportionierter und wenig modellierter Figuren erhält vornehmlich durch den Einsatz kräftiger Konturlinien seine Lesbarkeit. Dem schematischen und unbeholfenen Figurenstil entspricht die unvollkommene technische Ausführung: Das nicht ausreichend fein geriebene weiße Email bildete während des Brennens Blasen, die aufplatzten. Von gleicher Hand sind wohl zwei weitere Fußschalen, die ebenfalls Grisaillemalerei mit sparsam gesetzten farbigen Elementen kombinieren (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MR 2460; Baratte 2000, S. 312 – Limoges, Musée municipal, Inv. Nr. 61; Barbe 2002(3), S. 202). Die Gestaltungsidee, Ornamente grün und blau zu fassen, fand mehrfach einen Niederschlag in Arbeiten Colin Nouailhers, beispielsweise bei einem 1545 datierten Schalendeckel (Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. K 5123; Netzer 1999, S. 132/33) oder einer Kanne in der Wernher Collection (Blackheath, Ranger's House; Thornton 2002, S. 11).

Literatur: Riegel 1883, S. 223 – Riegel 1887, S. 179/80 – Riegel 1891, S. 177/78 – Riegel 1897, S. 245/46 – Baratte 2000, S. 312 – Barbe 2002(3), S. 202

47

Medaillon Profilköpfe

Anonym, Mitte 16. Jahrhundert

Dm 5,2 cm; G 11,4 g

Maleremail in Grisaille, Goldzeichnung

Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 711 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 526 Inv. Nr. Lim 118

Technische Beschreibung: Kleines, minimal gewölbtes Rundbild. Vermutlich über klarem Grundemail beidseitig ganzflächig manganfarbenes Email; Darstellung mit weißem Email; *enlevage*. Gleichmäßig rötlich laviertes Inkarnat, zusätzliche Akzentuierung mit Eisenrot (Lippen, Nasenlöcher). Goldzeichnung

Zustand: Oberseite: Rand umlaufend und Partie der Darstellung (Kapuze) ausgebrochen und 1884 von C. Bourdet ergänzt; Ergänzung heute rissig und teilweise vergilbt (Kapuze). Unterseite: Rand umlaufend und Partie der Darstellung (Kopfschmuck) ergänzt, letzteres heute vergilbt. Gold beidseitig etwas berieben. Auf der Unterseite Papierschildchen, darauf mit Kugelschreiber 118; auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 118

Das kleine Rundbild zeigt beidseitig in Grisaille ausgeführte Profilköpfe. Auf der Oberseite ist ein älterer Mann mit Bart dargestellt, dessen Mantel am Hals von einer Schließe zusammengehalten wird. Über den Kopf gezogen trägt er eine Kapuze, an deren Zipfel eine Troddel hängt. Der dunkle Fond ist mit goldenen Streublumen übersät. Die Unterseite führt einen weiteren Männerkopf vor, dem eine zerfurchte Stirn, lange Nase, vorgeschobene Unterlippe und ein ausgeprägtes Kinn etwas groteske Züge verleihen. Seine eng anliegende Kapuze wird von einem kammartigen Aufsatz bekrönt. Ein ähnlicher Kopf findet sich auf der Unterseite eines Medaillons, das die Kannenrast eines von Pierre Raymond monogrammierten Beckens schließt (St. Petersburg, Ermitage, Inv. Nr. F-297; Dobroklonskaja 1969, Nr. 37).



Kat. Nr. 47



Kat. Nr. 47

Mit Gold ausgeführte Streublumen liegen kreisförmig um den Kopf.

Das Medaillon diente ehemals vermutlich als Mittelstück eines Beckens, das die erhöhte Kannenrast ausfüllte (vgl. Inv. Nr. Lim 77, Kat. Nr. 95). Da die Becken zumeist auch von der Unterseite aufwändig verziert wurden und das runde Mittelstück auch von beiden Seiten sichtbar war, gestaltete der Emailleur Ober- und Unterseite. Sie wurden mit Wappen, Ornamenten, Profilköpfen und seltener auch mit mythologischen Darstellungen versehen, wobei die Unterseite häufig in Goldmalerei ausgeführt wurde. Aus der Werkstatt von Pierre Reymond haben sich Beispiele erhalten, die beidseitig mit Profilköpfen emailliert sind (Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. H 459 – Dresden, Grünes Gewölbe, Inv. Nr. III 14). Bei dem Braunschweiger Medaillon unterscheiden sich beide Seiten qualitativ. Während die Oberseite für das Format sehr differenziert ausgearbeitet wurde und den Charakter einer Miniatur aufweist, erscheint der Profilkopf auf der Unterseite sehr viel kursorsischer und flächiger angelegt.

Literatur: Riegel 1883, S. 232 – Riegel 1887, S. 178 – Riegel 1891, S. 176 – Riegel 1897, S. 244

48

Rechteckige Tafel *Gericht des Moses*

Anonym, 3. Drittel 16. Jahrhundert

H 7,6 cm; B 15,5 cm; G 66,4 g

Maleremail in Grisaille, Goldzeichnung; Rahmen aus profilierten Holzleisten mit vegetabilem Ornament, vergoldet
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 667 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 482
Inv. Nr. Lim 109

Technische Beschreibung: Rechteckige, leicht gewölbte Tafel. Farbloses Grundemail, darüber ganzflächig manganfarbenes Email; Darstellung mit weißem Email, *enlevage*. Rötlich laviertes Inkarnat; mit Eisenoxid rot gefasste Bildgegenstände (Vorhang, Kleidung, Landschaft). Goldzeichnung. Farbloses *contre-email* mit rötlichen Einschlüssen
Zustand: Am oberen Rand Riss in der Kupferplatte; kleine Ausbrüche am oberen, linken und rechten Rand. Gold berieben. In der Mitte der Platte Riss im Kupfer, dieser durch weißes Email geschlossen, das auf der Rückseite sichtbar. Einige senkrechte Sprünge im *contre-email*, leichter Grünspanbefall. Auf dem *contre-email* aufgeklebtes Schildchen, darauf mit Bleistift 482. Auf dem Rahmen Lederschild mit Inventarnummer, rückseitig auf dem Rahmen mit Bleistift zweimal 482 sowie 166 N. und 109

Die kleine Tafel zeigt zwei in Grisaille ausgeführte Szenen. Während rechts im Vordergrund ein Thronender zwei Männer empfängt, ist links im Hintergrund ein weiterer Mann zu sehen, der mit zum Schlag erhobener Hand auf eine Gruppe von Menschen losgeht. Laut der in Gold ausgeführten und nur unvollständig erhaltenen Aufschrift *MOYES ET ARON* handelt es sich um Bilder aus dem Leben der Brüder Moses und Aaron. Doch folgt die Szene im Vordergrund Bildformeln, mit denen traditionell das *Gericht des Moses* dargestellt wird. Moses wird am Gerichtstag von seinem Schwiegervater Jethro beobachtet – im Bild steht er rechts vom Gerichtsstuhl des Moses –, der dem unentwegt Arbeitenden rät, nur die wichtigsten Fälle selbst zu urteilen und für alle anderen vertrauenswürdige Richter einzusetzen (Exod. 18, 13–26). Diese Begebenheit aus dem zweiten Buch Moses stellte auch Pierre Reymond in ähnlicher Komposition auf zwei Schalen dar (Descheemaeker 1994, Nr. 7 – Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. R 311; Baratte 2000, S. 248/49). Er verarbeitete hierfür eine Graphik von Gian Giacomo Caraglio, die eigentlich ein Thema aus dem Neuen Testament zeigt (T.I.B. 28, Nr. 8). Das Braunschweiger Email adaptiert ebenfalls diesen Stich – allerdings mit deutlichen Modifikationen, beispielsweise dem Hinzufügen der Hintergrundszene, die nicht eindeutig identifiziert ist. Eventuell handelt es sich um die Darstellung einer Tat, die zu einem Gerichtsprozess führt. Das *Gericht Moses* selbst emaillierten Reymond und der Monogrammist I.C. nicht nur nach Caraglio, sondern auch mehrfach nach einem Holzschnitt Bernard Salomons (vgl. Inv. Nr. Lim 59, Kat. Nr. 110).

Der Emailleur dieser Tafel verfügte über das technische Wissen zur Herstellung einer Grisaille, doch mangelte es ihm an künstlerischem Vermögen. Die Figuren sind unbeholfen gezeichnet – weder stimmen die Proportionen noch die perspektivischen Verkürzungen. Die starke Konturierung einzelner Bildelemente durch schwarz erscheinende *enlevage*-Linien zergliedert das Bildganze. Charakteristisch für den unbekannten Emailleur scheinen die schwungvollen S-Kurven zu sein, mit denen er die Mäntel anlegt. Lavierung mit Eisenrot setzte er nicht nur für die Tönung des Inkarnats ein, sondern er verwendete diesen Farbton auch als malerisches Mittel und überzog damit verschiedene Bildelemente, beispielsweise den Baldachin.

Literatur: Riegel 1883, S. 229 – Riegel 1887, S. 177 – Riegel 1891, S. 175 – Riegel 1897, S. 243



Kat. Nr. 48

49–50

Runde Medaillons *Tarquinius / Herkules und Cacus*

Anonym, 2. Hälfte 16. Jahrhundert

Maleremail in Grisaille, Goldzeichnung; viereckige Rahmen aus dunklen Holzleisten, innere Einfassung aus Taxusholz, die Zwickel mit Elfenbeinauflagen gefüllt
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 669/70 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 484/85
Inv. Nr. Lim 115/116

Technische Beschreibung: Runde, leicht gewölbte Plättchen. Ganzflächig manganfarbenes Email (über farblosem Grundemail?), Darstellung mit weißem Email, *enlevage*. Rötlich laviertes Inkarnat. Goldzeichnung. Farbloses *contre-email* mit rötlichen Einschlüssen

Die kleinen Grisaille-Rundbilder zeigen in Nahansicht kleine Szenen aus der römischen Geschichte und der antiken Mythologie, die jeweils mit einer in Gold ausgeführten Umschrift benannt werden. Das Bildfeld wird durch eine goldene Linie eingefasst. Die auf sehr begrenztem Raum ausgeführten Darstellungen wurden mit kleinteilig gearbeiteter *enlevage* gestaltet, was eine unruhige Wirkung nach sich zieht. Charakteristisch sind weiß aufgesetzte Punkte, die Steine am Erdboden, Teile einer Rüstung, Muskelpartien oder Gelenke bezeichnen.

Bei den kleinen Medaillons, die schon im 18. Jahrhundert mit Rahmen versehen waren (H 62), handelt es sich um Füllstücke zum Einsetzen in Möbel (vgl. Inv. Nr. Lim 96–98, Kat. Nr. 131–133). Ob die beiden Rundbilder ehemals zu

einer Serie antiker Helden gehörten oder aus unterschiedlichen Folgen kommen, ist nicht bekannt. Vermutlich von derselben Hand stammen zwei gleich große Medaillons, die *Fortuna* und *Paris* zeigen (Écouen, Musée de la Renaissance, Inv. Nr. Cl. 1474a,b), sowie ein weiteres Exemplar, das *Herkules besiegt den Nemeischen Löwen* zeigte (Didier-Petit 1843, S. 8, Nr. 56). Etwas größere Medaillons wurden in den Sockel einer Statue eingesetzt (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. R 1279; Baratte 2000, S. 134).

Literatur: Riegel 1883, S. 229/30 – Riegel 1887, S. 178 – Riegel 1891, S. 176 – Riegel 1897, S. 244

49

Tarquinius

Dm 5,3 cm; G 11,2 g
Inv. Nr. Lim 115

Zustand: Kleiner Ausbruch am rechten Rand. Gold etwas berieben. Unter dem *contre-email* am linken Rand kleiner Riss im Kupfer sichtbar. Auf der Vorderseite des Rahmens Lederschild mit goldgeprägter Inventarnummer, an der unteren Rahmenseite Papierschildchen mit gedruckter Aufschrift *Nro: 484*, auf der Rückseite mit Bleistift *484*; auf dem *contre-email* mit schwarzem Lack *Lim 115*

Der reitende Krieger, der in seiner rechten Hand einen Speer hält, ist mit der in Gold aufgetragenen Umschrift *TARQVIN LE ROVMEN* bezeichnet. Das etruskische Herrschergeschlecht der Tarquinier stellte mehrere römische Könige. Drei ihrer Vertreter erlangten besonderen Ruf. Zunächst Tarquinius Priscus, dem – während er ritt – ein

Adler die Kopfbedeckung abnahm und wieder aufsetzte, was er als Zeichen für die kommende römische Königs-
würde sah. Des weiteren Tarquinius Superbus, der durch
besondere Grausamkeit auf sich aufmerksam machte, und
sein Sohn Sextus Tarquinius, der Lukretia vergewaltigte.

50

Herkules und Cacus

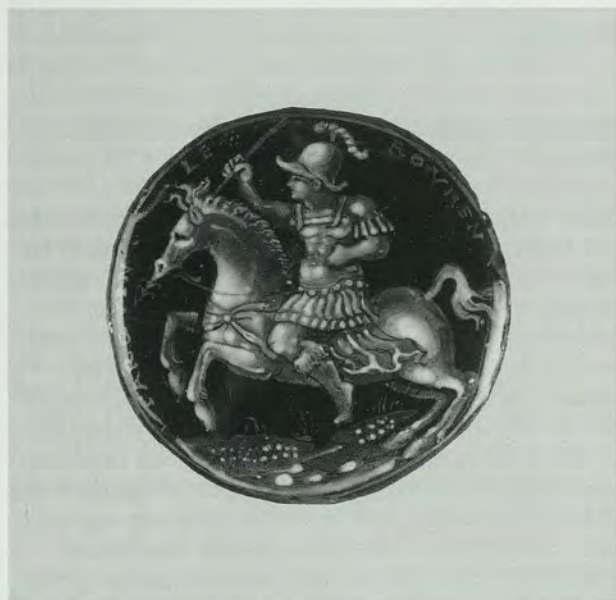
Dm 5,3 cm; G 9,9 g

Inv. Nr. Lim 116

Zustand: Zwei kleine Ergänzungen am rechten Rand;
Sprünge, einige Scherben mit harzigem Klebstoff festge-
legt. Gold etwas berieben. Im *contre-émail* einige Sprünge,
leichter Grünspanbefall. Auf der Vorderseite des Rahmens
Lederschild mit goldgeprägter Inventarnummer; auf der
Seite Schildchen mit gedruckter Aufschrift *Nro. 485*, auf

der Rückseite Schildchen mit handschriftlicher Aufschrift
in Feder *N 118* sowie auf der Rahmenrückseite mit Bleistift
485. Auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack *Lim 116*

Beim Kampf zweier Männer hebt der eine den anderen in
die Höhe. Laut der nur unvollständig erhaltenen Umschrift
HERCVLES ET C VS handelt es sich um den Kampf
zwischen Herkules und Cacus, einem feuerspeiendem
Monstrum, das dem Herkules Rinder stiehlt und diese Tat
mit dem Leben bezahlt. Um diese Begebenheit darzu-
stellen, bediente sich der Emaillieur allerdings der Bild-
formel für eine andere Geschichte. Herkules hob im Kampf
gegen Antäus, den Sohn der Erdgöttin Gaia, diesen vom
Boden ab, so dass er seine Kraft verlor und besiegt wurde.
Die Verkürzung des nach hinten geworfenen Kopfes gelang
dem Emaillieur nicht vollständig. Am rechten Bild ist die
Keule, das Attribut des Herkules, zu sehen. Als Vorlage
für die beliebte Darstellung diente vermutlich ein Stich
Heinrich Aldegrevers (T.I.B. 16, Nr. 96; s. a. Inv. Nr. Lim 111,
Kat. Nr. 40).



Kat. Nr. 49



Kat. Nr. 50

Léonard Limosin

Das umfangreiche Œuvre dieses Emailleurs wird zuerst mit einem 1532 datierten Maleremail greifbar (Guibert 1908, S. 191). Ihm und seiner Werkstatt werden Tafeln, Fußschalen, Teller und auch Spielgerät (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. ML 128; Baratte 2000, S. 176) zugeschrieben. Durch Jean de Langeac, Bischof von Limoges, wurde Limosin um 1535 am französischen Hof in Fontainebleau eingeführt (Baratte 1993, S. 42–43). Die Kunstwerke der von François I. nach Frankreich geholten italienischen Künstler beeinflussten den Emailleur stark.

Als Hofkünstler spezialisierte sich Limosin auf emaillierte Bildnisse von Mitgliedern der königlichen Familie, des Adels und des Klerus (vgl. Inv. Nr. Lim 45, Kat. Nr. 51). Zudem erhielt er bedeutende Aufträge – beispielsweise gestaltete er Altartafeln für die Sainte Chapelle in Paris (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MR XIII suppl. 208a/b; Baratte 2000, S. 180–83) und eine Folge großformatiger Bildnisse der Apostel, die heute in Chartres aufbewahrt werden (Baratte 1999(1)). Auf der Tafel *Zephir entführt Psyche auf Anordnung Amors* fasste Limosin die Säulen, die in der druckgraphischen Vorlage weiß erscheinen, entsprechend des zugrunde liegenden Textes in Gold, was vielleicht als Zeichen literarischer Bildung gelten kann. Von Limosin sind auch ein Gemälde und Druckgraphiken erhalten.

51

Rechteckige Tafel *Henri II*

Farbabb. 14

Léonard Limosin, um 1550

H 10,2 cm; B 9,1 cm; G 54,0 g

Polychromes Maleremail, Goldzeichnung; Rahmen aus profilierten Holzleisten mit vegetabilem Ornament, vergoldet
Nach 1814 als Nachtrag in das Inventar H 32 aufgenommen unter der Nr. 530a

Inv. Nr. Lim 45

Technische Beschreibung: Rechteckige, leicht gewölbte Tafel mit abgeflachten Ecken; Ränder gleichmäßig nach hinten abgewinkelt. Vermutlich über farblosem Grundemail ganzflächig manganfarbenes Email; Gesicht, Kragen und Hintergrund mit weißem Email; Hintergrund dann mit blauem Email überzogen. Binnenzeichnung durch *enlevage* und graubraune Oxidmalerei; ungleichmäßig hellrötlich laviertes und gestricheltes Inkarnat, zusätzliche Akzentuierung mit Eisenrot (Lippen). Goldzeichnung. Farbloses *contre-émail* mit rötlichen Einschlüssen

Zustand: Ecken links oben und unten rechts sowie Rand mehrfach ergänzt. Sprünge in der Bildfläche. Gold weitgehend abgerieben und partiell erneuert. Im *contre-émail* fehlt größere Partie in der linken unteren und kleinere in der rechten unteren Ecke; Sprünge, darunter etwas Grünspanbefall. Auf dem *contre-émail* aufgestempeltes rotes Dreieck. Auf dem Rahmen Spuren eines Papierschildchens sowie von Siegelack. Auf dem Rahmen rückseitig mit Blei-



Kat. Nr. 51

stift 498; auf dem *contre-émail* mit Schwarz 45 sowie mit schwarzem Lack Lim 45

Durch die subtile Verbindung von polychromem Maleremail und Oxidmalerei entstand das Halbfigurenporträt eines bärtigen Mannes. Bei dem im Profil Gezeigten handelt es sich um den französischen König Henri II., der nach dem Tod seines Vater François I. 1547 König wurde und 1559 starb. Der Herrscher ist in einem dunklen Gewand mit hohem Kragen wiedergegeben, das ehemals mit goldenen Arabesken verziert war. Weitgehend erneuert ist die goldene Kette, deren Anhänger nicht klar identifizierbar ist. Das Bildnis des Königs wurde mehrfach in Maleremail ausgeführt (vgl. Bourdery/Lachenaud 1897, S. 192ff.). In Haltung und Kleidung sehr ähnlich ist eine etwas größere Tafel, die den König hinter einer Brüstung zeigt (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. OA 7548; Baratte 2000, S. 156). In schneeweißem Gewand und nach rechts gewandt stellt ihn eine weitere Tafel vor (New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. 1994.73; Vincent 1994). Ein Teller, der eine Szene aus dem Leben des Herkules zeigt, weist auf der Unterseite ein Bildnis des Königs auf (Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. K 5049; Netzer 1999, S. 116/17). Neben weiteren eigenständigen Bildnissen, die Henri II. auch zu Pferde zeigen (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. N 1247; Baratte 2000, S. 160), wurde das Konterfei des Königs auch in szenische Darstellungen integriert, beispielsweise trägt der Jupiter in einem *Götterfest* seine Züge (Bourdery/Lachenaud 1897, Frontispiz und Nr. 85)

Léonard Limosin fertigte – vermutlich mit der Unterstützung einer Werkstatt – eine ganze Reihe von Halbfigurenporträts vor blauem Hintergrund. Ein frühes Beispiel ist das Bildnis der Eleonora von Österreich, deren in Maleremail ausgeführtes Porträt 1536 datiert ist (Écouen, Musée national de la Renaissance, Inv. Nr. Ecl 2520). Die weiteren

erhaltenen Beispiele tragen keine späteren Datierungen als 1556 – mit diesem Datum ist beispielsweise das Porträt des Anne de Montmorency versehen (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. N 1254; Baratte 2000, S. 154) –, so dass offen bleibt, ob dieser Porträttypus auch zu späteren Zeiten noch in der Limosin-Werkstatt ausgeführt wurde. Vermutet wird eine Produktion von Porträts bis in die 1570er Jahre (Barbe 2002(3), S. 189). Es ist jedoch anzunehmen, dass das Bildnis von Henri II. noch zu dessen Lebzeiten entstand, also bis 1559.

Das Gesicht des Dargestellten wurde zunächst als nahezu gleichmäßig dicke Schicht von weißem Email angelegt. Mit der *enlevage*-Technik gestaltete der Emaillieur den Augapfel und die Haarkalotte, modellierte die Fläche jedoch nur geringfügig. Die plastische Wirkung entsteht vielmehr durch eine nuancierte Schattierung, die der Emaillieur durch feine Striche rötlicher und bräunlicher Oxidmalerei erzielte. Auch die Binnenzeichnung erfolgte weniger durch *enlevage*-Linien als durch Oxidmalerei. So erfolgte die Binnenzeichnung des Ohres ebenso durch auf die Glasfläche aufgetragene Oxidmalerei wie die Darstellung des Bartes. Dieser sehr umfassende Einsatz von Oxidmalerei zur Differenzierung einer weißen Fläche nimmt die im 17. Jahrhundert in Oxidmalerei ausgeführten Miniaturen vorweg. Die chemische Zusammensetzung des Maleremails weist typische Charakteristika für Arbeiten aus der Limosin-Werkstatt auf. Sowohl im *contre-émail* als auch im blauen Email lassen sich für das 16. Jahrhundert ungewöhnlich hohe Anteile von Bleioxid nachweisen. Der Anteil von über 20 % Bleioxid findet sich auch bei anderen Arbeiten Limosins (vgl. Inv. Nr. Lim 49, Kat. Nr. 59 – Inv. Nr. Lim 80, Kat. Nr. 52).

Literatur: Riegel 1883, S. 232 (als François I; wohl Léonard Limosin) – Riegel 1887, S. 170 – Riegel 1891, S. 168 – Riegel 1897, S. 236 – Bourdery/Lachenaud 1897, S. 194 – Meier 1902, S. 88 – Meier 1907, S. 100/01 – Meier 1915, S. 104 – Meier 1921, S. 85 – Lessmann 1986, S. 180 – Netzer 1999, S. 15 – Baratte 2000, S. 156

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

52 Farbab. 15

Ovale Schale Urteil des Paris / Weiblicher Profilkopf in einer Kartusche

Umkreis des Léonard Limosin, 3. Drittel 16. Jahrhundert

H 46,1 cm; B 37,0 cm; G 1488,1 g

Maleremail in Grisaille auf Blau, gelbes Email, Goldmalerei, z.T. graviert

Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 482 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 297 Inv. Nr. Lim 80

Technische Beschreibung: Tiefe ovale Schale mit breiter Fahne; diese schließt nach außen wulstig ab. Fahne mit vier zu erhabenen Flächen getriebenen Medaillons. Dort über weißem Email ganzflächig blaues Email, darauf Goldmalerei. Fahne, Spiegel, Unterseite: Farbloses Grundemail, darüber ganzflächig blaues Email, Darstellung in weißem Email, *enlevage*; darüber auf kleinen Partien gelbes Email



Kat. Nr. 52

(Haare). Helles, rötlich laviertes Inkarnat, Goldmalerei, z.T. graviert

Zustand: Guter Zustand. Fahne mehrfach ergänzt, am linken und rechten Rand kleine Ausbrüche in der Ergänzungsmasse. Am rechten Rand gefestigte Scherbe; Sprünge vor allem auf der linken Seite der Fahne. Gold wohl partiell aufgefrischt. Einige Kratzer in der Standfläche

Die ovale Schale, deren Fahne vier erhabenen getriebenen Medaillons aufweist, kombiniert die in Grisaille ausgeführten Bildelemente mit blauem Grund und gelben Akzenten. Im Spiegel ist eine vielfigurige Szene dargestellt, in deren Zentrum drei Frauen in idealer Nacktheit vor einem sitzenden Jüngling stehen. Dieser reicht, ermuntert durch einen neben ihm platzierten Mann mit Flügelhut, einen goldenen Ball an eine der Frauen, der ein Engel zugleich ein Lorbeerkrantz über den Kopf hält. Bereichert wird die Szenerie durch weitere Personen und den Ausblick in eine Landschaft, in der sich zahlreiche Tiere tummeln. Dieses so genannte *Urteil des Paris* zeigt den trojanischen Prinzen, der – aufgefordert, unter den Göttinnen Venus, Minerva und Juno die Schönste zu wählen – Venus den goldenen Apfel als Zeichen ihres Sieges überreicht. Die Schönheitsgöttin wird von ihrem Sohn, dem Liebesgott Amor, begleitet; Juno ist an ihrem Begleittier, dem Pfau, zu erkennen. Die Beliebtheit des Themas schlug sich auch in zahlreichen Maleremails nieder, die nach verschiedenen graphischen Vorlagen gearbeitet wurden (vgl. Inv. Nr. Lim 56, Kat. Nr. 98 – Inv. Nr. Lim 74, Kat. Nr. 77). Vorliegendes Beispiel folgt einem Kupferstich Marcantonio Raimondis, den dieser nach einem Werk Raffaels angefertigt hatte (T.I.B. 26, Nr. 245).

Der Emaillieur verwendete den Schalenspiegel als hochformatiges Bildfeld. Aus dem Querformat des Kupferstiches übernahm er nur einen Ausschnitt – so reduzierte er die



Kat. Nr. 52

ehemals drei Personen am rechten Bildrand auf zwei – und ergänzte mit Goldmalerei im oberen Rund Wolken und unten Ornamente, nämlich eine Maske, die von Trophäen und Widderköpfen flankiert wird. Eine runde Bildplatte von Léonard Limosin, die den *Kampf der Lapithen und Kentauern* zeigt, weist eine ähnliche Abrundung des Bildes durch Goldmalerei auf (Limoges, Musée municipal, Inv. Nr. 243). Für das Bemalen eines Schalsenspiegels als Hochformat finden sich nur wenige Vergleichsbeispiele, die aus unterschiedlichen Werkstätten stammen. Pierre Courteys signierte eine solche Schale, die *Susanna im Bade* zeigt (St. Petersburg, Ermitage, Inv. Nr. F-300; Dobroklonskaja 1969, S. 41–44), ebenso wie Jean Miette ein Schale mit *Kain und Abel* (Etude Tajan Paris, 17.6.1997, Nr. 127). Des weiteren werden Werkstatt und Umkreis von Léonard Limosin einige hochformatige Schalen zugeschrieben (London, Victoria & Albert Museum, Inv. Nr. 7232–1860: *Mannaese* – Toulouse, Musée Paul Dupuy, Inv. Nr. 18.038: *Moses mit den Gesetzestafeln* – London, Wallace Collection, Inv. Nr. III F 270: *Triumph der Galatea*). Ungewöhnlich ist auch die Ausweitung des Bildfeldes auf das Steigbord, das üblicherweise mit Arabesken verziert ist oder – seltener – von Darstellung frei bleibt (vgl. Inv. Nr. Lim 78, Kat. Nr. 97 – Inv. Nr. Lim 82, Kat. Nr. 122).

Die Fahne wird von vier Medaillons dominiert, die im Kupfer erhaben ausgebildet sind. Vergleichbar hervorgehobene Bildfelder finden sich auch auf Gefäßdeckeln oder Kannen (vgl. Inv. Lim Nr. 143, Kat. Nr. 34). Das blaue Email wurde in diesen Partien über weißem Emailgrund gearbeitet. Es wirkt somit wesentlich heller als die umliegenden blauen Flächen, die direkt über farblosem Grundemail liegen. Die vier Medaillons liegen nicht auf den Mittelachsen, die durch die Darstellung im Spiegel gebildet werden. Dies lässt vermuten, dass Fahne und Spiegel unabhängig voneinander

verziert wurden. Von dem leuchtend blauen Fond heben sich die mit Pinselgold gemalten Figuren ab. Im rechten und linken Medaillon sind je eine stehende Frauengestalt, oben und unten auf Tieren reitende Putten zu sehen. Zwischen den Medaillons sind jeweils zwei weitere, sich gegenüber sitzende Putten platziert, die eine zentral gesetzte Vase flankieren. Von dieser gehen goldene Gebinde aus, deren Enden von Putten gehalten werden.

Die Unterseite der Schale präsentiert vor blauem Fond die in Grisaille gearbeitete Profilbüste einer Frau, die von einer Bandwerkkartusche umgeben wird. In diese Rahmung, die deutliche Einflüsse der Schule von Fontainebleau aufweist, sind zwei Satyre, zwei geflügelte Hermen und zwei Kinderköpfe eingearbeitet. Auf einer vergleichbaren Formensprache beruhen viele ornamental gestaltete Unterseiten (vgl. Inv. Nr. Lim 81 & 82, Kat. Nr. 42 & 122), darunter eine Léonard Limosin zugeschriebene Schale (London Wallace Collection, Inv. Nr. III F 270). Um die zentrale Kartusche verlaufen goldene Arabesken.

Die Schale wurde lange Zeit Jean II Pénicaut zugeschrieben. Dessen Arbeiten zeichnen sich jedoch durch eine pralle Körperlichkeit und eine spannungsgeladene Körpersprache aus, die nicht zu den grazilen Figuren der Braunschweiger Schale passen. Die ruhigen, klassischen Konturen finden sich hingegen auf einigen Werken Léonard Limosins, beispielsweise einer *L.L.* monogrammierten und 1562 datierten Schale (Écouen, Musée national de la Renaissance, Inv. Nr. Cl. 970), die ebenfalls das *Urteil des Paris* nach Raimondi zeigt. Auch ein Rundbild der *Göttin Ops* weist eine ähnliche Formensprache auf (Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. Nr. 44.218; Verdier 1967, S. 170–72); Die klar konturierten Körper werden durch verhältnismäßig dick aufgetragenes Weiß gebildet, das nur leicht mit der *enlevage*-Technik modelliert wurde. Im Unterschied zu Arbeiten Jean II Pénicauts stufte der Emailleur das weiße Email somit nicht bis hin zu dunklen Grauwerten ab. Vielmehr erscheinen die Körper gleichbleibend hell, doch sind einzelne Formen, also Muskeln und Gelenke, differenziert dargestellt. Der Emailleur verzichtete zudem weitgehend auf Schraffuren. Er markierte die Schattenseite der Minerva mit einigen dünn gezogenen Kreuzschraffuren, deren Linearität er abmilderte. Da die helle Eisenrotlavierung über den dunklen Linien liegt, erscheinen diese gedämpft. Ein weiteres Charakteristikum für Arbeiten Léonard Limosins ist das Verwenden von transluzidem gelben Email für die Darstellung von Haar. Dies ist beispielsweise bei zwei Tafeln zu beobachten, die um 1552/53 für die Sainte-Chapelle in Paris entstanden, und bei einer 1571 entstandenen Tafel (Inv. Nr. Lim 48, Kat. Nr. 58).

Naturwissenschaftlicher Kommentar von H. Bronk und S. Röhrs

Die wenigen Emailflüsse (weiß, blau, gelb) bieten nur wenige Ansatzpunkte für Materialvergleiche: Das opake Gelb in den Köpfen der Randfiguren ist eine Blei-Zinn-Verbindung und entspricht damit dem bei Léonard Limosin nachgewiesenen Typ, allerdings war dies das einzige opake Gelb, das von uns aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts analysiert werden konnte. Der hohe Bleigehalt von 19% PbO im Blau ist zwar nicht sehr häufig, konnte aber in Werken von

Léonard Limosin, Jean II Pénicaud und Pierre I Courteys nachgewiesen werden.

Literatur: Riegel 1883, S. 219 (Jean II Pénicaud) – Riegel 1887, S. 176 – Riegel 1891, S. 172/73 – Riegel 1897, S. 240/41 – Meier 1902, S. 88 (Jean II Pénicaud) – Meier 1907, S. 101 – Meier 1915, S. 105 (vielleicht Léonard Limosin) – Meier 1921, S. 86 – Meisterwerke 1955, S. 40 (Jean II Pénicaud) – Fink 1967, Tafel XXV – Hedergott 1973 (Jean II Pénicaud) – Hedergott 1977, S. 89 (Jean II Pénicaud) – Krempel 1982, S. 82 (Jean II Pénicaud) – Bronk/Müsch 2002, S. 83

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

53–56

Vier ovale Tafeln *Geschichte der Psyche*

Umkreis des Léonard Limosin, 2. Hälfte 16. Jahrhundert

Maleremail in Grisaille, Goldmalerei

Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 655–58 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 470–473

Inv. Nr. Lim 124–27

Technische Beschreibung: Ovale, leicht konkav gewölbte Tafeln, der äußerste Rand nach unten umgebogen. Kupferfläche rückseitig aufgeraut. Wohl über farblosem Grundemail ganzflächig weißes Email, dann ganzflächig blaues Email; Darstellung mit weißem Email, *enlevage*, leichtes *impasto*. Rötliche Oxidmalerei (Schraffuren, einige Gegenstände). Umfangreiche Goldmalerei. Farbloses *contre-email*

Auf den vier hochovalen Tafeln heben sich die in weißem Email ausgeführten Darstellungen reizvoll von dem leuchtenden Blau des Fonds ab. Der Farbklang wird durch üppige Goldmalerei ergänzt, mit der Bildelemente im Hintergrund – beispielsweise Draperie oder Architektur – gestaltet wurden. Die Tafeln zeigen Episoden aus dem Märchen *Amor und Psyche*, das der römische Schriftsteller Apuleius im zweiten Jahrhundert schrieb (vgl. Inv. Nr. Lim 47–49, Kat. Nr. 57–59). Die von vielen Hindernissen begleitete Liebesgeschichte zwischen der Königstochter Psyche und dem Liebesgott Amor regte im 16. Jahrhundert zahlreiche Künstler zum Schaffen von Bildwerken an. Das Kunsthandwerk adaptierte Bildfindungen Raffaels, die in einer Kupferstichfolge des Meisters B. mit dem Würfel und des Agostino dei Musi gen. Veneziano verbreitet wurden. Als Vorlage für die hier zu besprechenden vier Tafeln verwendete der Emailleur vermutlich die seitenverkehrten Kopien von Jacques Androuet du Cerceau (vgl. Verdier 1967, S. 264). Eine fünfte Tafel – sie zeigt die Vereinigung von Amor und Psyche im Hochzeitsbett – befand sich vor wenigen Jahren im Kunsthandel (Sotheby's New York, 23.9.1998, Nr. 108).

Die Reduktion der Farbpalette auf den Dreiklang von Blau, Weiß und Gold lenkt die Aufmerksamkeit auf die Ausführung der Darstellung. Der Emailleur beherrschte die Technik der *enlevage*, also die Modellierung der weißen Flächen durch unterschiedlich dicken Emailauftrag, *souvenir*, wenn auch nicht alle Partien mit der gleichen Sorgfalt ausgearbeitet wurden. Auffallend gelungen ist die plasti-

sche Gestaltung der Tier- und Menschenkörper sowie die feine Nuancierung des Faltenwurfes bei denjenigen Tafeln, deren Darstellungen auf wenige Figuren beschränkt sind (Inv. Nr. Lim 125 & 127, Kat. Nr. 54 & 55). Dagegen überzeugen die figurenreichen Szenen weniger, bei denen eine Staffelung des Raumes nicht gänzlich gelang. Die starke Fältelung der Stoffe bewirkt hier einen unruhigen Gesamteindruck (Inv. Nr. Lim 124 & 26, Kat. Nr. 53 & 56). Die male- rische Darstellungsweise, die fast vollständig auf Schraffuren verzichtet, rückt diese Tafeln in die Nähe von Léonard Limosin (vgl. Inv. Nr. Lim 47–49, Kat. Nr. 57–59). Auch die umfangreiche Goldmalerei, mit der zahlreiche Bildgegenstände vor allem im Hintergrund angelegt wurden, findet sich auf vergleichbaren Stücken aus dem Umkreis Limosins. Darunter sind beispielsweise eine Schale in Braunschweig (Inv. Nr. Lim 80, Kat. Nr. 52), ein großer Teller, der ebenfalls eine Episode aus der Psyche-Geschichte zeigt (Washington, National Gallery of Art, Inv. Nr. 1942.9.293; Verdier 1993, S. 92–93), oder ein kleiner Teller, ebenfalls zur Geschichte der Psyche (London, British Museum, Inv. Nr. 1878.11–01.18). Allerdings weisen auch Jean III Pénicaud zugeschriebene Arbeiten Goldmalerei auf, die über die üblichen Höhungen und Ornamente hinausgeht, zum Beispiel auf der Kanne *Gastmahl der Dido und des Aeneas* (Limoges, Musée municipal, Inv. Nr. 53.265; Barbe 2002(2), S. 114/15).

Ungewöhnlich ist hingegen die Verwendung von rötlicher Oxidmalerei zum Modellieren weißer Flächen. Eisenoxid wurde in unterschiedlichen Mischverhältnissen zur rötlichen Lavierung des Inkarnats, zur Darstellung von roten Bildgegenständen (Wein, Blut, Flammen, Nahrungsmittel) und zum Zeichnen einiger Details (Fuß- und Fingernägel) eingesetzt. Die Tafel *Psyche von Nymphen am Tisch bedient* weist hingegen eine flächige Verschattung der Körper mit rötlichen Lavierungen auf, während auf der Tafel *Venus erfährt von der Verletzung Amors* mit einigen rötlichen Strichen nachgebessert wurde. Eine Verwendung des Eisenrots über die oben genannten drei Optionen hinaus, lässt sich auch auf einer weiteren Tafel Léonard Limosins nachweisen: Die 1571 entstandene Darstellung *Amor bittet Jupiter um Gnade für Psyche* zeigt diese Oxidmalerei sowohl für die Strukturierung eines Mantels als auch für die farbliche Fassung einer Wolke (vgl. Inv. Nr. Lim 49, Kat. Nr. 59).

Laut der Inventare des 18. Jahrhundert (H 62, H 32) befanden sich die Tafeln ehemals in breiten vergoldeten Rahmen, die mit Schnitzarbeit verziert waren. Ursprünglich dienten sie vermutlich – eingelassen in Holzpaneele – als Wandver- täfelungen oder Möbelfüllstücke.

Literatur: Riegel 1883, S. 228 – Riegel 1887, S. 178/79 – Riegel 1891, S. 176/77 – Riegel 1897, S. 244/45 – Meier 1902, S. 88 – Meier 1907, S. 101 – Meier 1915, S. 106 – Meier 1921, S. 86 – Ausst. Kat. Amsterdam 1955, S. 215, Nr. 479b (Inv. Nr. Lim 124 & 126, Schule Léonard Limosin) – Hedergott 1973 (Inv. Nr. Lim 126) – Lessmann 1986, S. 179 – Lessmann 1987, S. 198 (Inv. Nr. Lim 127, Werkstatt Pénicaud) – Kurzführer 1991, S. 69 (Inv. Nr. Lim 127, Werkstatt Pénicaud) – Verdier 1993, S. 194, Anm. 11 – Walz 1999, S. 127 (Inv. Nr. Lim 127) – Bronk/Müsch 2002, S. 85 (Inv. Nr. Lim 127)

53

Psyche von Nymphen am Tisch bedient

H 25,4 cm; B 20,3 cm; G 326,7 g
Inv. Nr. Lim 126

Zustand: 1884 von C. Bourdet am rechten oberen Rand großflächig sowie am oberen und unteren Rand ergänzt, Ergänzungen heute rissig und vergilbt; Sprünge vor allem im Randbereich. Teilweise neuvergoldet. Auf der Rückseite geschlossenes Nagelloch am oberen Rand sichtbar. Im *contre-émail* kleine Ausbrüche am oberen und unteren Rand; Sprünge vor allem im Randbereich, etwas wolkiger Grünspanbefall. Auf dem *contre-émail* aufgeklebtes sternförmiges Schildchen, darauf mit Grün M 575; weiteres Schildchen mit Bleistiftaufschrift 412

Psyche wurde auf das Geheiß von Amor, der sich in die Irdische verliebt hatte, vom Westwind Zephyr in einen Palast gebracht. Während sie dort auf ihren zukünftigen Geliebten wartet, der im Bild soeben ankommt, wird sie von geisterhaften Wesen umsorgt. Etwas unklar ist die räumliche Situation: Nur Psyches Oberkörper ist dargestellt, so dass die mächtigen Stützen, die den Tisch tragen, – beim flüchtigen Hinsehen – auch als ihre Beine gesehen werden können. Mit rötlicher Oxidmalerei wurden die Brustwarzen der Psyche akzentuiert und Gegenstände auf den Tisch aufgemalt. Dieser rötliche Ton wurde auch verwendet um einige Flächen – beispielsweise die Haartracht der rechts Stehenden oder den lichtabgewandten Körper von Amor – zu strukturieren bzw. zu verschatten.



Kat. Nr. 53

54

Venus erfährt von der Verletzung Amors

H 25,3 cm; B 20,2 cm; G 283,6 g
Inv. Nr. Lim 127

Zustand: 1884 von C. Bourdet größere Partie am unteren Rand sowie kleine Partien am oberen (Nagelloch geschlossen) und linken Rand ergänzt; kleine Ausbrüche in diesen Ergänzungen. *Contre-émail* am unteren Rand ausgebrochen, Splitterung am linken Rand; besonders im Randbereich einige Sprünge; wolkiger Grünspanbefall. Auf dem *contre-émail* aufgeklebtes Schildchen, Bleistiftaufschrift 473 mit Kugelschreiber durchgestrichen und durch 127 ersetzt

Dargestellt ist der Moment, in dem Venus, die auf zwei Delphinen über das Meer reitet, von der Verletzung ihres Sohnes Amor erfährt. Von der Neugier getrieben, ihren Geliebten, der nur des Nachts zur ihr kam, sehen zu können, hatte Psyche Amor mit einer Lampe angeleuchtet, deren austropfendes Öl den Liebesgott verbrannte. Venus, die Psyche wegen deren Schönheit schon zuvor nicht wohl gesonnen war, stellt sie im Folgenden vor nahezu unlösbare Aufgaben. Die in weißem Email angelegte Darstellung der zentralen Gruppe von Venus und zwei Tritonen wird reizvoll von mit Gold gemalten Bildelementen, darunter drei geflügelten Köpfen als Darstellung der Winde, ergänzt. Ungewöhnlich ist der Einsatz rötlich gestrichelter Oxidmalerei, mit der am Hals der Venus, an den Händen und zwischen den Vorderbeinen des Tritonen auf der linken Seite Partien überzogen wurden. Diese nur punktuell gesetzten Striche, die als dunklere Partien auf dem Weiß zur plastischen Wirkung beitragen, wirken wie schnelle Korrekturen nach der Vollendung des eigentlichen Maleremails.

55

Psyche und Cerberus

Farbabb. 125

H 25,3 cm; B 20,2 cm; G 275,7 g
Inv. Nr. Lim 125

Zustand: 1884 von C. Bourdet großflächig an der rechten Seite ergänzt, weitere Ergänzungen am linken Rand; dort in der Ergänzungsmasse kleine Ausbrüche. Sprünge am unteren, linken und rechten Rand. Partiiell neuvergoldet. Im *contre-émail* kleine Fehlstellen und zahlreiche Sprünge vor allem im Randbereich, darunter wolkiger Grünspanbefall. Auf dem *contre-émail* aufgeklebtes Schildchen, darauf mit Bleistift 471, diese Zahl mit Kugelschreiber durchgestrichen und durch Aufschrift 125 ersetzt; Reste eines weiteren Schildchens

Venus stellte Psyche die Aufgabe, von Persephone, der Herrscherin der Unterwelt, ein mit Schönheit gefülltes Gefäß zu holen. Die überforderte Königstochter will sich von einem Turm stürzen, doch dieser verriet ihr die entscheidenden Kniffe: So überwindet sie den dreiköpfigen Höllenhund Cerberus, indem sie ihn mit Kuchen besänftigt. Die vorzügliche Beherrschung der *enlevage*-Technik, bei der unterschiedlich dicke Schichten weißen Emails abge-



Kat. Nr. 54



Kat. Nr. 55

stufte Grauschattierungen und somit plastische Wirkung hervorrufen, zeigt sich an Körper und Tatzen des Wachhundes oder am lockeren Faltenwurf des Kleides. Auch die Hintergrundarchitektur, bei der dünn weiß emaillierte und gold gemalte Partien den Raum staffeln und eine reizvolle Verbindung eingehen, zeugen von großem technischen und ästhetischen Geschick. Die Vielzahl weißer Punkte, die Baumkronen andeuten, tragen zum lebendigen Eindruck des Gesamtbildes bei.

56 Götterfest

H 25,4 cm; B 20,3 cm; G 321,8 g
Inv. Nr. Lim 124

Zustand: 1884 von C. Bourdet am linken Rand ergänzt; Nagelloch am oberen Rand gefüllt. Goldmalerei partiell aufgefrischt. Im *contre-émail* einige Sprünge, etwas wolkeniger Grünspanbefall. Auf dem *contre-émail* aufgeklebtes Schildchen, dessen Bleistiftaufschrift 470 mit Kugelschreiber durchgestrichen und durch 124 ersetzt wurde; auf weiterem sternförmigen Schildchen M 575

Das Fest, mit dem die Götter die Hochzeit von Psyche und Amor feiern, findet unter dem Vorsitz von Jupiter statt, der unschwer an dem Blitzbündel in seiner Hand erkennbar ist. Den Hintergrund bildet ein goldener Vorhang, der mit einem übergroßen Adler, dem Begleittier des Jupiter, versehen ist.



Kat. Nr. 56

57–59 Drei rechteckige Tafeln *Geschichte der Psyche*

Léonard Limosin, 1571
monogr. und dat. u.r. (auf Inv. Nr. Lim 49) L.L. 1571

Polychromes Maleremail, Goldzeichnung
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 660–62 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 474–477
Inv. Nr. Lim 47–49

Technische Beschreibung: Querrechteckige, zur Mitte hin gleichmäßig gewölbte Tafeln mit minimal abgeflachten Ecken. Über manganfarbenem Grundemail große Partien der Tafeln mit opakem weißem Email, breite Linien in *enlevage*-Technik. Über dem Weiß partiell dünner Auftrag von farbigen Glasflüssen. Helles, dünn mit Eisenrot laviertes Inkarnat. Bei zwei Maleremails (Inv. Nr. Lim 48/49, Kat. Nr. 58/59) auch Details mit Eisenrot angegeben. Flächige Goldmalerei (über nur mit manganfarbenem Grundemail versehenen Partien) und mit Gold ausgeführte Details. Farbloses, zum Teil wegen Luftblasen etwas weißliches *contre-émail* mit roten Einsprengseln. Unter dem *contre-émail* sichtbare, helle Kupferplatte mit rautenförmigem Netz von Kratzern aufgeraut

Die drei polychromen Tafeln zeigen Episoden aus der Geschichte der Psyche, wie sie der römische Dichter Apuleius (2. Jahrhundert n. Chr.) als viertes bis sechstes Buch seiner Fabel *Der Goldene Esel* erzählt. Die Königstochter Psyche wird wegen ihres äußerst wohlgestalteten Körpers solcherart verehrt, dass sie die Eifersucht von Venus, Göttin der Schönheit, erregt. Amor, von seiner Mutter Venus ausge-

sandt, dem Treiben ein Ende zu setzen, verliebt sich in die irdische und lässt sie zu einem geheimen Ort bringen, wo er ihr Liebhaber wird. Von ihren missgünstigen Schwestern verunsichert, widersetzt sich Psyche den Anweisungen Amors, ihn nicht anzusehen, und beleuchtet ihn nächtens mit einer Öllampe. Ein Tropfen heißes Öl, der auf den Geliebten fällt, verrät sie. Amor verlässt sie enttäuscht. Auf der Suche nach ihrem Geliebten muss die verzweifelte Psyche zahlreiche Aufgaben erfüllen, die ihr von der immer noch zürnenden Venus gestellt werden. Amor, nachdem er sich dem Fortbestehen seiner Liebe bewusst wird, bittet Jupiter um Hilfe, so dass eine glückliche Wiedervereinigung auf dem Olymp stattfinden kann.

Wie schon seit dem späten 15. Jahrhundert in Italien, löste dieses antike Märchen seit der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch in Frankreich eine große Faszination aus. In ihm wurde nicht nur eine spannende und anrührende Liebesgeschichte mit glücklichem Ausgang gesehen, die der höfischen Konversation reichlich Stoff bot, sondern sie galt auch als ein Sinnbild für das Streben der Seele (Psyche) nach Liebe (Amor). Nach der ersten Adaption dieses Sujets durch Léonard Limosin im Jahre 1534 (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. N 1248; Baratte 2000, S. 142) erlebte diese Geschichte einen regelrechten Siegeszug in der Kunst des Maleremails – Künstler von Jean III Pénicaud, Pierre Raymond, Pierre Courteys bis Susanne Court führten Emails dazu aus (vgl. Caroselli 1993, S. 139).

Als graphischer Vorlage bedienten sich die Emailkünstler einer Folge von 32 Kupferstichen, die der sogenannte Meister B. mit dem Würfel und Agostino dei Musi gen. Veneziano nach Zeichnungen von Michiel Coxie anfertigten. Für diese hatte sich der niederländische Künstler Coxie von den Wandmalereien Raffaels in der Farnesina inspirieren lassen (T.I.B. 29, Nr. 39–70). Mit der Rezeption dieser Blätter manifestiert sich die Ablösung deutscher Druckgraphik als wichtigster Motivquelle für die französischen Emailleure durch italienische Blätter (Lavedan 1913, S. 102). In seinen ersten Arbeiten nach den Stichen übertrug Léonard Limosin die Szenen detailgetreu und übernahm auch die italienischen Verse unterhalb des Bildfeldes. Andere Künstler adaptierten die Szenen etwas freier und passten sie der Form der Tafel oder des Gefäßes an (vgl. Inv. Nr. Lim 124–27, Kat. Nr. 53–56 – Lim 143, Kat. Nr. 43). Als Limosin das Thema fast 40 Jahre nach seinen ersten, 1534 in Grisaille ausgeführten Tafeln zur Psyche-Geschichte erneut darstellte, verzichtete er nicht nur auf die erläuternden Verse, sondern er setzte die Kupferstiche zudem in polychromem Email um.

Im Vergleich zu der genannten frühen Tafel in Paris und einer stilistisch zugehörigen, nicht signierten Platte in St. Petersburg (Ermitage, Inv. Nr. F-967; Dobroklonskaja 1969, Nr. 27) offenbart Limosin in seinem Spätwerk von 1571 eine deutlich malerischere Auffassung. Die zahlreichen Schraffuren belegen in den frühen Stücken noch eine Verbindung zum Kupferstich. Später verzichtet Limosin später fast gänzlich auf dieses Stilmittel. Charakteristisch wird eine nahezu die gesamte Bildfläche bedeckende Schicht weißen Emails, die Limosin mit *enlevage* modelliert (vgl. Baratte 1993, S. 28). Als Untergrund für die polychromen Glasflüsse eingesetzt, bewirkt das Weiß eine Aufhell-

lung der Farben. Nicht mit weißem Email überzogen sind dagegen Partien, in denen das manganfarbene Grundemail gegenstandsbezeichnend ist. Dies zeigt sich beispielsweise bei dem Gewand der Psyche (Inv. Nr. Lim 47, Kat. Nr. 57) und bei verschatteten Partien (Inv. Nr. Lim 49, Kat. Nr. 59), oder bei Konturlinien, die durch das Weiß scheinen. Der Einsatz kräftiger Konturen verbindet im übrigen das frühe Werk Limosins mit diesen späten Tafeln.

Hoben die ersten Verfasser einer Limosin-Monographie generell den besonderen Reiz seiner Farbgebung als „magie de la couleur“ hervor (Bourderly/Lachenaud 1897, S. III), so gilt dies im besonderen Maße für die Braunschweiger Psyche-Tafeln. In die Dominanz des Weiß sind gekonnt helle farbige Akzente in Gelb, Blau, Türkis, Grün, Violett und ein wenig Braun gesetzt; das Weiß verbindet sich mit den nur dünn aufgetragenen polychromen Glasflüssen zu einer äußerst zarten Gesamtwirkung. Diese Farbigkeit charakterisiert die späteste Werkgruppe Limosins, die in die 1570er Jahre fällt. Hierzu gehören unter anderem ein monogrammiertes und 1572 datiertes Monatsbild in Paris (Musée du Louvre, Inv. Nr. MR 2548; Baratte 2000, S. 148), das eine etwas dunklere Gesamtwirkung hat, sowie in den Umkreis dieser Arbeiten eine Allegorie der Klugheit, die in Dijon aufbewahrt wird (Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. CAT 1291), eine Darstellung der Juno (Waddesdon Manor, Rothschild Collection, Inv. Nr. W1/77/1; Marcheix 1977, S. 332/33) und eine ovale Darstellung des Göttermahls aus der Psyche-Geschichte in London (Victoria & Albert Museum, Inv. Nr. 2048-1855). Zwei querformatige Tafeln mit gleicher Farbgebung und ähnlichen Maßen gehörten vermutlich ehemals zu der Tafel in Braunschweig. Sie zeigen *Die zwei Schwestern der Psyche werden an zwei Könige verheiratet* und *Psyche von Nymphen am Tisch bedient* (London, Victoria & Albert Museum, Inv. Nr. 1630-1856). Eine Tafel, die 1954 versteigert wurde und vermutlich aus derselben Folge stammt, ist mit der Szene *Psyche wird in die Wüste getragen* bemalt (vgl. Knöll 1989, S. 16).

In den alten Inventaren (H 62, H 32) sind die drei Tafeln zusammen mit einer stilistisch zugehörigen Tafel (Inv. Nr. Lim 46, Kat. Nr. 60) Jean Limosin zugeschrieben und 1576 datiert. Beide Angaben resultieren jedoch aus Lesefehlern von Monogramm und Datierung, die sich auf einer Tafel (Inv. Nr. Lim 49, Kat. Nr. 59) befinden. Erwähnt werden in dem Inventar des 18. Jahrhunderts zudem vergoldete Rahmen.

Literatur: Riegel 1883, S. 229 – Riegel 1887, S. 170 – Riegel 1891, S. 168 – Riegel 1897, S. 236 – Meier 1902, S. 89 – Meier 1907, S. 102 – Meier 1915, S. 104 – Meier 1921, S. 85 – Walz 1990, S. 27 (Inv. Nr. Lim 48) – Baratte 1993, S. 70-71 (Inv. Nr. Lim 49) – Walz 1999, S. 126 (Inv. Nr. Lim 48) – Baratte 2001, S. 142 (Inv. Nr. Lim 47) – Bronk/Röhrs 2002, S. 32 – Notin 2002(2), S. 121 (Inv. Nr. Lim 48)

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

Zephyr entführt Psyche auf Anordnung Amors

H 15,7 cm; B 24,7 cm; G 232,9 g
Inv. Nr. Lim 47

Zustand: Von C. Bourdet 1884 breiter Streifen am linken Rand (einschließlich rechter Fuß der Psyche), linke obere Ecke, beide Ecken der rechten Seiten, unterer Rand an der rechten Seite sowie die Oberkörper und Gesichter der Frauengruppe in Kaltemail ergänzt; letztere Restaurierung über Silberfolie, die fehlendes Grundemail ersetzt; Ergänzungen heute rissig und vergilbt. *Contre-émail* mit zahlreichen Sprüngen, am rechten Rand und als runde Fehlstelle in der linken Hälfte abgeplatzt. An dieser Fehlstelle acht punktförmige, zu einem Dreiviertelkreis angeordnete Vertiefungen im Kupfer. Etwas wolkiger Grünspanbefall. Auf der Rückseite kleines Schildchen mit der alten Inventarnummer (H 32) in Bleistift 475

Die Tafel zeigt drei zusammenhängende Szenen aus dem ersten Teil der Geschichte. Amor – von der Schönheit Psyches bezaubert – hatte über einen Orakelspruch Apollos den Vater der Psyche aufgefordert, diese auf einen Berg zu bringen, wo ein schlechter Geist sie ehelichen würde. Als sie allein und in sich zusammengesunken ihr Schicksal erwartet, trägt der Westwind Zephyr – hier als voluminöse Wolken mit blasenden Puttenköpfen gezeigt – Psyche sanft in ein geheimes Tal. Abgesetzt vor einem unvorstellbar kostbar und kunstvoll ausgestatteten Palast, wird sie von hilfreichen Seelen in Empfang genommen. Diese waren laut Text unsichtbar, doch wurden sie für die bildliche Darstellung in eine körperliche Form gebracht. Folgte Limosin hier dem sechsten Blatt der gestochenen Folge (T.I.B.29, Nr. 44; abgebildet bei Caroselli 1993, S. 144), so trug er mit einem anderen Detail zur größeren Texttreue bei. Bei Apuleius werden goldene Säulen beschrieben, die Limosin prachtvoll in Szene setzt. Erhalten haben sich zwei weitere Werke Limosins mit demselben Thema. Die bereits genannte, 1534 datierte Tafel sowie eine Tazza, die ebenfalls in Paris aufbewahrt wird (Musée du Louvre, Inv. Nr. MR 2466; Baratte 2000, S. 169). Pierre Courteys emaillierte einen Teller mit Psyches Abenteuer (Los Angeles, Los Angeles County Museum, Inv. Nr. 48.2.3; Caroselli 1993, S. 143).

Die Braunschweiger Tafel zeichnete sich durch reichen Auftrag von Pinselgold auf. Dies bedeckte – ehemals – alle



Kat. Nr. 57

Partien, die in Email lediglich mit dem manganfarbenen Grundemail angelegt waren. Die wenigen *enlevage*-Linien, die Limosin neben den Konturen verwendete, sind locker und feinlinig gesetzt und unterscheiden sich deutlich von dem systematisch angelegten Schraffurennetz eines Pierre Reymond (vgl. Inv. Nr. Lim 65, Kat. Nr. 82). Eine malerische Wirkung entfaltet das Zusammenspiel von nebeneinander gesetzten Grün- und Gelbtönen, die im Brand zum Teil etwas ineinander gelaufen sind.

58

Psyche beschenkt ihre Schwestern

Farbabb. 13

H 15,7 cm; B 23,3 cm; G 220,4 g
Inv. Nr. Lim 48

Zustand: Am linken Rand unten Ausbesserung mit heute vergilbtem Kaltemail in Höhe der Säulenbasis. Rechter Rand komplett ergänzt. Fehlstelle und Riss im Email am unteren Rand, nahe der linken Ecke. Auf Vorderseite Leder-schild des späten 19. Jahrhunderts mit neuer Inventar-nummer. *Contre-émail* am linken Rand abgesplittert. Wolkige Spuren von Grünspan. Auf der Rückseite kleines Schildchen mit der alten Inventarnummer (H 32) in Bleistift 476

Psyche, die von Einsamkeit geplagt wurde, bittet ihren Gatten, ihre Schwestern zu einem Besuch empfangen zu dürfen. Nach anfänglichem Zögern gibt Amor diesem Ansinnen nach, worauf Zephyr die beiden Frauen zu Psyches Palast trägt. Von der Pracht des Hauses geblendet, beklagen sie ihre eigenen Ehen und werden von Psyche reich beschenkt. Limosin folgt der Kupferstich-Vorlage weitgehend, nicht ohne jedoch eigene Akzente zu setzen (T.I.B. 29, Nr. 49). So lässt er die Schwestern nicht über das Meer fliegen, wie im Kupferstich zu sehen, sondern zeigt eine Hügellandschaft und betont somit den abgeschiedenen Charakter des Palastes. Während die graphische Vorlage keine Verzierung des Säulensockels vorsieht, hat Limosin diesen mit kleinen Szenen versehen. Er folgt damit dem Originaltext, nach dem zahlreiche Reliefs die Wände und Böden des Palastes schmückten. Die beiden Miniaturdarstellungen zeigen zum einen eine Szene, in der sich eine kniende Gestalt mit zusammengefalteten Händen an eine stehende Figur, vielleicht eine Gottheit, wendet, die jedoch den Kopf abgewendet hat, und zum anderen einen stehenden, nur mit locker um die Schulter hängendem Mantel bekleideten bärtigen Mann. Diese kleinen Figuren beziehen sich wohl genauso wenig auf die Hauptszene, wie eine Reiterdarstellung, die auf einer früheren Tafel Limosins zum gleichen Thema den Säulensockel ziert (vgl. St. Petersburg, Ermitage, Inv. Nr. F-967; Dobroklonskaja 1969, Nr. 27).

Limosin hat die kleinen Zeichnungen wenig detailliert ausgeführt, vielmehr zeugen die souverän als rote Flächen gesetzten Volumina von einer malerischen Auffassung. Ausgeführt sind die Figuren mit Eisenrot, das als letzter Arbeitsgang vor dem Vergolden aufgetragen wurde. Mit nur wenig Flussmitteln versetzt und bei niedrigen Temperaturen gebrannt, zerfloss es kaum, so dass kleinteilige Figuren, Buchstaben einer Aufschrift oder eines Monogrammes



Kat. Nr. 58

damit dauerhaft aufgebracht werden konnten. Allerdings ist die Farbe opak und ermangelt somit der Leuchtkraft transluzider Farbflüsse. Dennoch hat Limosin dieses Rot hier auch als ästhetisches Gestaltungsmittel eingesetzt. So akzentuierte er den gelb-blau emaillierten Himmel dünn mit Eisenrot und erzielte eine Morgenstimmung. Neben den Blau-, Grün- und Gelbtönen verwendete er auch ein helles Braun, das bei den beiden anderen Tafeln nur spärlich oder gar nicht vorkommt. Für das Gefäß, das eine der Frauen auf ihren Knien hält, griff Limosin nicht auf das manganfarbene Grundemail zurück. Vielmehr legte er über eine untere Schicht Weiß noch das helle Braun, da es sich farblich besser in die Umgebung einpasste. Die Haartrachten der Frauen gestaltete er mit gelben Glasfluss. Dieses Stilmittel setzte neben Léonard Limosin nur noch Jean II Pénicaud in einigen wenigen Fällen ein.

59

Amor bittet Jupiter um Gnade für Psyche

H 15,4 cm; B 26,7 cm; G 249,0 g

Inv. Nr. Lim 49

Zustand: Guter Zustand, lediglich am linken Seitenrand viele lange, parallel verlaufende Haarrisse. Gold stark berieben. Lederschild des späten 19. Jahrhunderts mit neuer Inventarnummer. Unter dem *contre-émail* wolkige Spuren von Grünspan. Auf der Rückseite kleines Schildchen mit der alten Inventarnummer (H 32) in Bleistift 477

Amor, der seine Enttäuschung über Psyches Verhalten überwunden und seine fortwährende Liebe zu ihr entdeckt hat, fürchtet die Eifersucht der Venus und sucht Jupiter um Hilfe auf. Nachdem dieser der Geschichte gelauscht hat, umarmt er Amor und gestattet die eheliche Vereinigung der Liebenden unter seinem Schutz. Diese Entscheidung will er auf einer Versammlung aller Götter kundtun, mit deren Einberufung er Merkur beauftragt. Der Götterbote, ausgestattet mit Heroldsstab, Flügelhut und -schuhen (letztere ehemals in Gold), macht sich auf den Weg. Spielt sich die Begegnung auf dem Kupferstich losgelöst von allem Irdischen in luftiger Höhe ab, so „erdet“ Limosin das Ganze mit einen hinzugefügten Streifen Landschaft. Sonst folgt er der Vorlage getreu, wenn auch der Körper Merkurs etwas schwächlicher geraten ist und weniger klar definierte Muskelpartien aufweist.

Wie auch in einer zweiten Tafel der Folge (Inv. Nr. Lim 48, Kat. Nr. 58) verwendet Limosin über die üblichen Lavierungen der Hautpartien hinaus in recht großem Maßstab Eisenrot. Das Blitzbündel im Schnabel des Adlers und die Augenbrauen Jupiters sind ebenso in Rot ausgeführt, wie



Kat. Nr. 59

das Monogramm. Eine Wolke schimmert rot, der Mantel Merkurs ist mit Linien in Eisenrot strukturiert. Das manganfarbene Grundemail hat Limosin in die ästhetische Gesamtwirkung einbezogen. Gänzlich offen liegend oder mit einer nicht deckenden, dünnen Schicht weißen Emails überzogen, geben diese Partien den Wolken an den verschatteten Seiten Volumen. Die Tafel ist in der unteren rechten Ecke mit Eisenrot monogrammiert und datiert L.L. 1571.

60

Rechteckige Tafel Allegorie der Ehe und Liebe

Léonard Limosin, um 1571

H 15,6 cm B 26,7 cm; G 273,2 g

Polychromes Maleremail, Goldzeichnung

Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 659 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 474 Inv. Nr. Lim 46

Technische Beschreibung: Querrechteckige, zur Mitte hin gleichmäßig gewölbte Tafel mit minimal abgeflachten Ecken. Über manganfarbenem Grundemail opakes weißes Email, in das kräftige Umrisslinien hineingeritzt sind (*enlevage*). Diese erscheinen dunkel, da Grundemail durchscheint. Über dem Weiß partiell dünner Auftrag von farbigen Glasflüssen. Helles, ungleichmäßig rötlich laviertes Inkar-nat. Details wie Zügel, Haarbänder, Gewandspangen etc. in Gold. Farbloses, durch zahlreiche Luftblasen zum Teil weißlich wirkendes *contre-émail* mit roten Einsprengseln

Zustand: Zwei wohl vor dem ersten Brand entstandene Risse in der Kupferplatte, einer etwa 1 cm lang mittig am oberen Rand, ein zweiter, etwa 0,5 cm lang am unteren Rand rechts. 1884 von C. Bourdet kleinere Fehlstellen in der rechten oberen Ecke, am rechten und am unteren Seitenrand mit Kaltemail ergänzt, dies heute vergilbt. Goldauftrag stark berieben. Haarrisse im *contre-émail*, grünlich-wolkige Spuren von Grünspan. Auf der Rückseite kleines Schildchen; darauf in Bleistift 474. Ehemals in vergoldetem Rahmen (H 62, H 32)

In luftiger Höhe über einer hügeligen Landschaft begegnen sich zwei weibliche Gestalten in ihren Kutschen. Die Pfauen des linken Gefährts weisen seine Lenkerin als die olympische Gottheit Juno aus. Ihr Gegenüber im von Tauben gezogenen Wagen ist die Liebesgöttin Venus, deren geflügelter Sohn Amor über den beiden Gespannen fliegt. Die Darstellung folgt einem Kupferstich des sogenannten Meisters B. mit dem Würfel (T.I.B. 29, Nr. 26). Verse unterhalb des Bildfeldes, die im Email nicht ausgeführt wurden, führten zu dem Bildtitel *Allegorie der Ehe und Liebe*. In diesen Zeilen werden zwei Formen der Liebe gegenübergestellt, zwischen denen sich die erzählende Person entscheiden muss, zum einen die Ehe, zum anderen das Begehren. Im Bild wird die Position der Ehe von Juno, als deren Beschützerin die Göttin galt, vertreten, während Venus für ungebundene Leidenschaft steht. Auch wenn diese Begegnung der Göttinnen im Wagen nicht zum Erzählverlauf der Liebesgeschichte von Amor und Psyche gehört, kann sie quasi als Quintessenz derselben verstanden werden.

Laut Bartsch ist die Szene – wie die Blätter zur Geschichte der Psyche (vgl. Inv. Nr. Lim 47–49, Kat. Nr. 57–59) – nach



Kat. Nr. 60

einem Entwurf Raffaels gestochen worden. Allerdings findet sich weder im malerischen noch im zeichnerischen Werk eine entsprechende Darstellung. Vielleicht hat der Stecher eine Arbeit des Italieners, die in einem ganz anderen thematischen Zusammenhang steht, für diese Bildfindung umgeformt. Das berühmte, *Quos Ego* betitelte Blatt, von Marcantonio Raimondi um 1515/16 nach Raffael gestochen (s. a. Inv. Nr. Lim 76, Kat. Nr. 74), verbildlicht in mehreren Szenen die Ereignisse im ersten Buch von Vergils *Aeneis*. In dieser Bildfindung sind Venus und Juno ebenfalls in ihrem von Tauben und Pfauen gezogenen Wagen zu sehen – allerdings in einem ganz anderen Moment. Die Göttinnen greifen beide in den trojanischen Krieg ein, wenn auch auf unterschiedlichen Seiten. Nach diesen Darstellungen der beiden Göttinnen sind zahlreiche Emails gefertigt worden. In Cincinnati befinden sich zwei Beispiele von Pierre Reymond – ein mit Maleremails belegtes Kästchen (Taft Museum, Inv. Nr. 1931.285; Verdier 1995, S. 370–72) und ein großes Becken (Taft Museum, Inv. Nr. 1931.304). Zwei Tafeln desselben Künstlers befanden sich ehemals im Berliner Schloss (vgl. Netzer 1999, S. 153).

Im Unterschied zu den genannten Beispielen erfolgte für die Braunschweiger Tafel keine komplette Adaption der Göttinnenbilder nach *Quos Ego*. Vielmehr wurden diese aus dem szenischen Kontext der *Aeneis* herausgelöst und nur als Einzelfiguren mit ihren Wagen übernommen. In Anlehnung an die Ikonographie der Planetengötter (vgl. zwei Teller in Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. Nr. 44.467; Verdier 1967, S. 304–06 – Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MR 2430; Baratte 2000, S. 282) gleiten die Kutschen von Venus und Juno auf dichten Wolken. Die Darstellung von Juno in ihrem Wagen verwendete Limosin erneut für eine ovale Tafel, die nach Maßgabe der Farbigkeit etwa zeitgleich mit der Braunschweiger Tafel entstanden sein muss (Waddesdon Manor, Rothschild Collection, Inv. Nr. W1/77/I; Marcheix 1977, S. 332/33). Der wohl kreativste Emailleur seiner Zeit entwickelte auf der Grundlage des *Quos Ego* noch weitere Bildfindungen. Für eine heute in New York befindliche Tafel besetzte er den Wagen der Venus mit einer Allegorie der katholischen Religion (Frick Collection, Inv. Nr. 16.4.22; Verdier/Forcarino 1977, S. 121–29) und eine Tafel in Malibu zeigt Caterina de' Medici in der Rolle der Juno (J. Paul Getty Center, Inv. Nr. 86.SE.536.2).

Zurecht wurde die Tafel im Inventar des 18. Jahrhunderts zu den drei Tafeln der Psyche-Geschichte (Inv. Nr. Lim 47–49, Kat. Nr. 57–59) gezählt. Wenn auch diese Darstellung nicht zur graphischen Folge gehörte, lassen sich nicht nur inhaltliche Bezüge feststellen, sondern diese Tafel entspricht in ihren Maßen, der stilistischen Ausführung und der hellen Farbigkeit den drei anderen. Besonders auffallend ist der dreifarbig gestaltete Pfeiler am linken Bildrand. Eine solche „Marmorierung“ der Flächen findet sich, wie auch bei einer Säule auf einer der zugehörigen Tafeln (Inv. Nr. Lim 47, Kat. Nr. 57), mehrfach im Werk Limosins. Als Beispiel für das Frühwerk ist eine 1534 datierte Tafel *Vertreibung aus dem Paradies* in Limoges (Musée municipal, Inv. Nr. 84.392; Notin 1992, S. 145) zu nennen. Die dort dargestellten Bäume changieren in ihrer Farbigkeit von violett bis grün. Ein Beispiel für das Spätwerk ist die 1572 datierte Darstellung des Monats Februar, in der ein großer Kamin mit dicht nebeneinander gesetzten Streifen in Gelb,

Blau und Rot gezeigt ist. Marmorierte Flächen finden sich auch in Werken anderer Emailleure (vgl. Inv. Nr. Lim 134–136, Kat. Nr. 106–108), dort jedoch nur in kleinen Segmenten des Hintergrundes. Nur Léonard Limosin setzte dieses künstlerische Mittel so auffällig und so stilsicher ein.

Literatur: Riegel 1883, S. 229 – Riegel 1887, S. 170 – Riegel 1891, S. 168 – Riegel 1897, S. 236 – Meier 1902, S. 89 – Meier 1907, S. 102 – Meier 1915, S. 104 – Meier 1921, S. 85

61–62

Zwei rechteckige Platten *Rangelnde Knaben*

Umkreis des Léonard Limosin, 2. Hälfte 16. Jahrhundert

Maleremail in Grisaille auf Blau, Goldzeichnung
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 546/47 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 361/62
Inv. Nr. Lim 113/114

Technische Beschreibung: Ungewöhnlich schwere, rechteckige Tafeln, leicht gewölbt und mit abgeflachten Ecken. Farbloses Grundemail, darüber ganzflächig weißes Email. Schwarzgraue Unterzeichnung, darüber partiell aufgetragenes blaues Email. Goldzeichnung. Farbloses *contre-émail* mit einigen roten Einschlüssen

Die rechteckigen, in Blau und Weiß ausgeführten Tafeln zeigen jeweils einen Fries aus nackten Knaben beim spielerischen Gerangel. Die Bildfindungen gehen auf Stuckarbeiten in Fontainebleau zurück, wo unter der Leitung von Rosso Fiorentino und Primaticcio in den Jahren nach 1532 das königliche Schloß für François I. ausgestattet wurde. Zahlreiche Graphiken reproduzierten und verbreiteten die neue Formensprache, die in der Folge vielfach Eingang in das Kunsthandwerk, besonders auch in die Emailkunst, erhielt (vgl. Inv. Nr. Lim 196–198, Kat. Nr. 103–105). Auf der Fahne einer Léonard Limosin zugeschriebenen, polychrom gestalteten Schale, die ehemals in der Pariser Sammlung Edouard de Rothschild aufbewahrt wurde, finden sich die gleichen Gruppen rangelnder Knaben (vgl. Bourdery/Lachenaud 1897, Frontispiz und S. 205).

Ungewöhnlich ist – neben dem vergleichsweise hohen Gewicht – der Farbton des transluziden Blau, der zwischen Kobaltblau und Türkis changiert. Die μ -RF-Analyse förderte zutage, dass neben dem für Blau üblichen Anteil an Kobaltoxid auch Kupfer und Zink als färbende Elemente eingesetzt wurden. Unter den auf ihre chemische Zusammensetzung untersuchten Objekten konnte diese ungewöhnliche Kombination kein zweites Mal nachgewiesen werden. Dieser spezifische Blauton erscheint – dem Augenschein nach – auf zwei weiteren Arbeiten: Es handelt sich um ein großes Rundbild mit dem Kopf des Herkules, das den Arbeiten Léonard Limosins nahe steht (Compiègne, Musée Antoine Vivenel, Inv. Nr. L 2999), und um eine kleine Tafel mit einer Szene aus dem Leben Samsons, die Jean III Pénicaud zugeschrieben wird (Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. Nr. 44.37; Verdier 1967, S. 119/20). Auffallend ist weiterhin ein hoher Anteil an Bleioxid im *contre-émail*, den im

16. Jahrhundert nahezu ausschließlich Arbeiten Léonard Limosins aufweisen. Auch die sehr malerische Auffassung, bei der Plastizität ohne lineare Schraffuren erzielt wurde, steht Werken Limosins nahe. Ebenso findet sich die Technik, transluzides polychromes Email dünn, quasi lasierend über Weiß aufzutragen ebenfalls bei Arbeiten Limosins (vgl. Inv. Nr. Lim 47–49, Kat. Nr. 57–59). Ob das Verwenden eines wenig verbreiteten Blautons auf eine Experimentierphase hindeutet oder auf einen spezifischen Emailleur, vielleicht in der Werkstatt Léonard Limosins, konnte nicht geklärt werden.

Literatur: Riegel 1883, S. 224 – Riegel 1887, S. 178 – Riegel 1891, S. 176 – Riegel 1897, S. 244

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

61

Rangelnde Knaben

H 7,3 cm; B 11,6 cm; G 77,1 g

Inv. Nr. Lim 113

Zustand: 1884 von C. Bourdet an beiden Seitenrändern ergänzt, heute erneute Fehlstellen. Vergoldung berieben. *Contre-émail* an den seitlichen Rändern ausgebrochen; vertikale Sprünge. Unter dem *contre-émail* leichter, wolki-ger Grünspanbefall. Auf dem *contre-émail* aufgeklebtes Schildchen, darauf mit Kugelschreiber 113. Ehemals mit Holzrahmen

Insgesamt sechs Knaben sind beim Rangeln zu sehen.



Kat. Nr. 61



Kat. Nr. 62

62

Rangelnde Knaben

H 7,3 cm; B 11,6 cm; G 72,6 g

Inv. Nr. Lim 114

Zustand: 1884 von C. Bourdet rechter Seitenrand gefestigt und partiell ergänzt; linker Rand ergänzt; jeweils mit Ausbrüchen in der Ergänzungsmasse. Gold berieben. *Contre-émail* am linken Rand ausgebrochen, dort auch zahlreiche Sprünge; leichter, wolki-ger Grünspanbefall. Auf dem *contre-émail* aufgeklebtes Schildchen, darauf mit Kugelschreiber 114. Ehemals mit Holzrahmen

Während fünf Knaben in einen Ringkampf verwickelt sind und ein weiterer am rechten Rand hinzutritt, liegt ein siebter Knabe wie unbeteiligt entspannt am Boden. Unklar ist die Bedeutung des weißen Gegenstandes, der am linken Bildrand zu sehen ist.

63

Füllstück Weibliche Büste im Profil

Anonym, Mitte 16. Jahrhundert

Dm 7,4 cm; T 2,4 cm; G 7,4 g

Maleremail in Grisaille auf blauem Fond, Goldzeichnung Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 688 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 503 Inv. Nr. Lim 128

Technische Beschreibung: Stark konvex gewölbtes, rundes Füllstück; ca. 0,5 cm breiter Rand im rechten Winkel zur Wölbung abgewinkelt. Farbloses Grundemail, darüber ganzflächig weißes Email. Wölbung ganzflächig mit blauem Email, Darstellung in weißem Email, *enlevage*; Goldzeichnung. Farbloses *contre-émail*

Zustand: Email auf dem Rand beidseitig fast vollständig abgeplatzt; gefestigte Scherbe an der rechten Seite der Wölbung; Sprünge. *Contre-émail* mit zahlreichen Fehlstellen am Rand und Sprüngen in der Wölbung, darunter teilweise Grünspan. Auf der Unterseite mit schwarzem Lack Lim 128

Das stark konvex gewölbte Rundbild verbindet die Technik der Grisaille mit einem leuchtend blauen Fond. Es trägt ein Beispiel jener unspezifisch antikisierenden Köpfe, wie sie



Kat. Nr. 63

zum Standardrepertoire fast aller Maleremail-Werkstätten in Limoges gehörten: Ein nach rechts gewandter Frauenkopf mit aufgestecktem Haar. Das um die Schulter gelegte und von einer Schließe gehaltene Gewand fungiert als Kurzformel für eine römische Toga. Die Darstellung erscheint recht schnell ausgeführt: Das Gesicht ist mit *enlevage* modelliert ohne besondere skulpturale Qualitäten zu erzielen; die Übergänge zwischen den helleren und dunkleren Partien sind weich ohne besonders sorgfältig ausgearbeitet zu sein. Die insgesamt malerische, wenig lineare Auffassung findet ihre Fortsetzung in dem nur sparsamen Gebrauch von Goldzeichnung, mit der Gewandsäume und Haarschmuck akzentuiert sind.

Das gewölbte Rundbild, das im 18. Jahrhundert in einem Holzrahmen präsentiert wurde (H 62, H 32), mag als Füllstück für Möbel oder Rahmen gedient haben. Das berühmte Porträt, das Léonard Limosin von Anne de Montmorency fertigte, weist im Rahmen vier vergleichbare Halbkugeln auf, die in Grisaille auf manganfarbenem Grund ausgeführt sind (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. N 1254; Baratte 2000, S. 154). Ein weiterer derartiger Rahmen umgibt das Porträt von Charles de Guise, Kardinal von Lorraine (London, Victoria & Albert Museum, Inv. 551–1877). Erhalten hat sich – neben weiteren Grisaillearbeiten in der Braunschweiger Sammlung – auch ein polychromes Vergleichsstück mit dem Profilbildnis der Helena (Sotheby's London, 2.7.1997, Nr. 230).

Literatur: Riegel 1883, S. 231 – Riegel 1887, S. 179 – Riegel 1891, S. 177 – Riegel 1897, S. 245

64–65

Zwei Füllstücke Köpfe im Profil

Anonym, Mitte 16. Jahrhundert

Maleremail in Grisaille auf blauem Fond, Goldzeichnung; viereckige Rahmen aus dunklen Holzleisten, innere Einfassung aus Taxusholz, die Zwickel mit Elfenbeinauflagen gefüllt

Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 645/646 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 460/461

Inv. Nr. Lim 129/130

Technische Beschreibung: Stark konvex gewölbtes, rundes Füllstück; ca. 0,5 cm breiter Rand im rechten Winkel zur Wölbung abgewinkelt. Farbloses Grundemail, darüber ganzflächig weißes Email. Wölbung ganzflächig mit blauem Email, Darstellung in weißem Email, *enlevage*; Goldzeichnung. Farbloses *contre-émail*

Die stark konvex gewölbten Füllstücke zeigen die in Grisaille auf blauem Grund ausgeführten Büsten einer Frau und eines Mannes. Die jeweils zur Seite gewandten Köpfe stehen sich gegenüber und bildeten vermutlich ein Paar. Das weiße Email, mit dem die Darstellungen angelegt wurden, bildet eine Fläche, die nur wenig Modellierung aufweist. Die Strukturierung von Gesichtern und Haaren erfolgt durch *enlevage*-Linien, die durch die weiße Schicht bis auf den blauen Fond gehen. Diese Binnenzeichnung verleiht der Darstellung eine graphische Wirkung, was besonders im Vergleich mit einem ähnlichen, aber malerisch angelegten Stück deutlich wird (Inv. Nr. Lim 128, Kat. Nr. 63). Ein verwandtes lineares Erscheinungsbild weisen zwei Caesarenköpfe auf, die in der Limosin-Werkstatt auf vier Tellerrückseiten gemalt wurden (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. OA 955a-d; Baratte 2000, S. 170–73).

Die Rahmen, in denen die Rundbilder heute präsentiert werden, stammen aus dem 18. Jahrhundert. Ursprünglich dienten die Bildnisse als Füllstücke für Möbel oder Rahmen (vgl. Inv. Nr. Lim 128, Kat. Nr. 63).

Literatur: Riegel 1883, S. 227/28 – Riegel 1887, S. 179 – Riegel 1891, S. 177 – Riegel 1897, S. 245

64

Frauenkopf

Dm 7,7 cm; T 1,9 cm; G 46,1 g

Inv. Nr. Lim 129

Zustand: Auf dem Rand Email beidseitig weitgehend ausgebrochen, sonst guter Zustand. *Contre-émail* in der Wölbung mit Sprüngen, darunter stellenweise etwas Grünspan. Auf dem Rahmen Lederschild mit goldgeprägter Inventarnummer; rückseitig mit Bleistift 460; auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 129

Das Zusammenspiel von weißer Silhouette vor blauem Grund wird bei diesem nach rechts gewandten Profilkopf



Kat. Nr. 64

einer Frau durch akzentuierende Goldzeichnung abgerundet, mit der das flatternde Haarband und die Gewandsäume gefasst sind.

65 Männerkopf

Dm 7,7 cm; T 1,9 cm; G 44,5 g
Inv. Nr. Lim 130

Zustand: Großflächige Ergänzung in der Darstellung (Hals, Schulter); einige Sprünge. Rand umlaufend mit weißer, heute vergilbter und rissiger Masse ausgebessert. Fehlstellen im *contre-émail* auf dem Rand mit Lack überzogen.



Kat. Nr. 65

Sprünge in der Wölbung. Auf dem Rahmen Lederschild mit goldgeprägter Inventarnummer; rückseitig mit Bleistift 461; auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 130

Der im Profil Dargestellte trägt im kurzen Haar ein Band.

66–67 Zwei Füllstücke Köpfe im Profil

Anonym, Mitte 16. Jahrhundert

Maleremail in Grisaille, Goldzeichnung
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 647/48
sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter
Nr. 462/63
Inv. Nr. Lim 131/132

Technische Beschreibung: Stark gewölbte Rundbilder; der knapp einen Zentimeter breite Rand im rechten Winkel zur Wölbung abgewinkelt; dessen äußerster Rand erneut umgebogen. Ganzflächig manganfarbenes Email (wohl über farblosem Grundemail), Darstellung in weißem Email, *enlevage*; Goldzeichnung. Farbloses *contre-émail*

Die stark gewölbten Rundbilder zeigen die in Grisaille ausgeführten Bildnisbüsten einer jungen Frau und eines älteren Mannes. Mäßig elaboriert erscheint die Anwendung der *enlevage*-Technik, mit der die Flächen weißen Emails modelliert wurden. Die Übergänge zwischen helleren und dunkleren Partien verlaufen fließend und zeugen von einer malerischen Darstellungsweise. Bei Partien, die punktförmig als Lichthöhen akzentuiert sind, tritt starkes *impasto* auf (Nasenrücken und -flügel, Kinn). Die beiden Rundbilder, die im 18. Jahrhundert gerahmt waren (H 62, H 32), dienten ursprünglich als Füllstücke für Möbel oder Rahmen.

Literatur: Riegel 1883, S. 228 – Riegel 1887, S. 179 – Riegel 1891, S. 177 – Riegel 1897, S. 245

66 Profilkopf einer Frau

Dm 8,6 cm; T 1,9 cm; G 51,9 g
Inv. Nr. Lim 131

Zustand: Im Rand drei Nagellöcher; am linken Rand vergilbte Ergänzung mit einigen Fehlstellen; einige Sprünge in der Darstellung; Goldzeichnung wohl aufgefrischt. *Contre-émail* am rechten Rand mit Fehlstelle; einige Sprünge, punktuell Grünspan. Auf dem *contre-émail* aufgeklebtes Schildchen, darauf mit Kugelschreiber 131; auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 131. Ehemals mit Holzrahmen

Im nach rechts gewandten Profil ist eine junge Frau dargestellt, deren aufgestecktes Haar von einer Schleife gehalten wird und einen auffallend langen Hals entblößt.



Kat. Nr. 66

67

Brustbild eines bärtigen Mannes

Dm 8,7 cm; T 2,0 cm; G 55,2 g

Inv. Nr. Lim 132

Zustand: Im Rand drei Nagellöcher; Ergänzungen und Festigungen im Bildfeld (Wange, am Kopf) sowie an zwei Nagellöchern. Goldzeichnung wohl aufgefrischt. *Contre-émail* am unteren Nagelloch und am unteren Rand mit Fehlstellen; Sprünge, etwas Grünspan. Auf dem *contre-émail* aufgeklebtes Schildchen, darauf mit Kugelschreiber 131; auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 132. Ehemals mit Holzrahmen

In Dreiviertelansicht ist ein bärtiger Mann dargestellt, dessen Toga eng um den Hals gelegt ist.



Kat. Nr. 67

Jean Miette

Ein Maler Jean Miette wird 1564 in einem Dokument genannt, das Künstler – darunter „Jehan Penicault“ und Léonard Limosin – auflistet, die nach Bordeaux reisen, um die Ankunft von Charles IX. und Caterina de' Medici künstlerisch zu gestalten (Baratte 1993, S. 17). Auf einer Fußschale wurde von Hugh Tait das Monogramm *JM* entdeckt (London, British Museum, Inv. Nr. 1855, 6–25, 19) und dieses mit dem archivalisch dokumentierten Künstler identifiziert. Die Gleichsetzung von Namen und Monogramm bedarf allerdings noch einer archivalischen Bestätigung. Um die Fußschale lässt sich ein Œuvre gruppieren, das vorwiegend aus Grisaille auf blauem und auf manganfarbenem Fond besteht, doch sind auch einige polychrome Objekte bekannt (s. Inv. Nr. Lim 144, Kat. Nr. 72).

68

Fußschale mit Deckel Anbetung des Goldenen Kalbes / Moses mit den Gesetzestafeln

Jean Miette, 2. Hälfte 16. Jahrhundert

Dm 18,7 cm (Schale), 19,7 cm (Deckel); H 21,2 cm

(ohne Knauf); G 568,2 g (Schale), 364,7 g (Deckel)

Maleremail in Grisaille auf Blau, Goldmalerei; Silber, vergoldet; Messing; Kupfer

Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 522 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 337
Inv. Nr. Lim 141

Technische Beschreibung: Schale auf glockenförmigem Fuß und Balusterschaft; geschweiften Deckel, zur Mitte hin erhöht. Standring, Manschette zwischen Fuß und Baluster sowie Knauf des Deckels aus vergoldetem Silber. Unterlegscheibe der Montageschraube (unter dem Fuß) aus Kupfer, Schraube aus Messing. Vermutlich über farblosem Grundemail ganzflächig blaues Email; Darstellung in weißem Email, *enlevage*. Ungleichmäßig aufgetragenes, rötlich laviertes Inkarnat, zudem rote Oxidmalerei (Ornament, Früchte, Tiermäuler etc.); Goldzeichnung
Zustand: 1884 von C. Bourdet restauriert. Ausbesserungen am Schalenrand; Verbindung zwischen Baluster und Schale in Kaltemail. Deckelaußenseite mit Schwundrissen und Sprüngen. Zwei Ergänzungen am Rand jeweils mit Fehlstelle; Innenseite mit Schwundrissen, Sprüngen und mehreren kleinen Ergänzungen am Rand. Größere Ergänzung unterhalb eines Medaillons (Ziegenbock) mit Fehlstelle. Lederschild mit goldgeprägter Inventarnummer an der Schalenunterseite. Deckelinnenseite mit aufgeklebtem Papierschildchen, darauf mit Kugelschreiber zu 141

Die in Grisaille auf blauem Fond gearbeitete Fußschale mit Deckel zeigt im Schalenboden eine mehrfigurige Szene, bei der eine Menschenmenge um einen Altar gruppiert ist. Auf diesem ist mit grauer, leicht grünlich verfärbter Oxidmalerei die dargestellte Bibelstelle, *EXODE XXXII*, angegeben. Es handelt sich um die *Anbetung des Goldenen Kalbes*, einen Götzendienst, dem die Israeliten verfielen, während ihr



Kat. Nr. 68

Anführer Moses auf dem Berg Sinai weilte und von Gott die Zehn Gebote erhielt. Im Hintergrund des Bildes kniet Moses auf einer Anhöhe und hat die Hände zu Gott erhoben, der in den Wolken als in Goldzeichnung ausgeführte Halbfigur mit ausgebreiteten Armen erscheint. Pierre Reymond, in dessen Werkstatt das Sujet ebenfalls verarbeitet wurde, nutzte als Bildvorlage einen Holzschnitt Bernard Salomons (vgl. Inv. Nr. Lim 75, Kat. Nr. 96). Welche Graphik dem Emailleur dieser Schale vorlag, ist dagegen nicht bekannt.

Die Unterseite der Schale weist vierfach ausragendes Rollwerk auf, das jeweils mit einem Tier- oder Puttenkopf besetzt ist. Die Zwickel zwischen dem Rollwerk sind mit üppigen Fruchtbündeln gefüllt. Nach außen schließt der ornamentale Dekor mit einem in Grisaille emaillierten Lorbeergerinde ab, von dem kleine goldene Flammen ausgehen. Beide Ornamentformen, Rollwerk und Lorbeer, sind in ihrer spezifischen Form charakteristisch für Arbeiten aus der Werkstatt Jean Miettes. Das Rollwerk erhält seine räumliche Wirkung vornehmlich durch die Zeichnung und weniger durch die plastische Modellierung hellerer und dunklerer Partien. Ähnlich gestaltet sind Unterseiten von Tellern, beispielsweise Teller mit Szenen zur Genesis (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. R 288; Baratte 2000, S. 301) oder Monatsteller (London, Victoria & Albert Museum, Inv. Nr. C. 490–1921). Auch der geflammte Lorbeerkranz, dessen stilisierte Form sich aus Segmenten mit jeweils drei sehr langen Blättern zusammensetzt, findet sich mehrfach auf Arbeiten dieser Werkstatt, darunter auf einem Teller mit einer Szene aus der Herkules-Sage (Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. K 5049; Netzer 1999, S. 116/17), einem Teller mit einem Mann im Pfauenwagen (Hamburg, Privatsammlung), einem Teller mit der Opferung des Isaak (Los Angeles, Los Angeles County Museum, Inv. Nr. 48.2.10; Caroselli 1993, S. 150–55) sowie auf den genannten Genesis- und Monatstellern in Paris und London.

Eine Fortsetzung der Bibelszene, die im Schalenboden dargestellt ist, zeigt die Außenseite des Deckels, auf der mit Gold die Bibelstelle *EXODE XXXIII* angegeben ist. Nachdem



Kat. Nr. 68

Moses mit den Gesetzestafeln zu seinem frevelhaften Volk kam, zerschlug er die Tafeln, predigte Buße und ging erneut auf den Berg Sinai, um Vergebung zu ersuchen (Exod. 33). Gott trug Moses auf, neue Gesetzestafeln aus Stein zu hauen, und diktierte ihm die Gesetze. Anschließend verließ Moses den Berg, versammelte das Volk und verkündete die Gesetze (Exod. 34). Auf dem Deckel erscheint Moses zweifach: Einmal wird der Moment gezeigt, in dem er mit den Gesetzestafeln vom Berg kommt und von Aaron empfangen wird. Dargestellt ist zudem die folgende Versammlung des Volkes, in deren Mitte Moses steht. Das Bildfeld wird nach außen von in Grisaille emailliertem Eierstab, goldenen Arabesken und von einem weiß emaillierten Rand abgeschlossen. Die Innenseite wird von vier Medaillons mit weißem Rahmen bestimmt. Sie umschließen kleine Szenen, in denen jeweils ein nackter Knabe ein Tier – Ziegenbock, Löwe, Delphin, Pferd – reitet. Die Zwickel sind mit goldenen Arabesken gefüllt.

Um den Fuß verläuft ein Fries von musizierenden Knaben, die zum Teil Fahnen schwenken und von Hunden begleitet werden. Der Baluster ist mit drei Medaillons geschmückt, deren weiße Einfassung mit Querlinien „geschlitz“ ist. Dargestellt sind zwei Frauen- und eine Männerbüste im Profil. Den gleichen Schmuck trägt eine weitere Schale, die – bislang Pierre Courteys zugeschrieben – der Werkstatt von Jean Miette zugerechnet werden kann (Cincinnati, Taft Museum, Inv. Nr. 1931.296; Verdier 1995, S. 380/81).

Charakteristisch für die Arbeiten aus der Werkstatt Jean Miettes ist der Figurenstil: Die schematischen, wenig plastisch ausgearbeiteten Gestalten erscheinen schwerfällig und spannungslos. Die *enlevage*-Technik ist nicht sehr differenziert eingesetzt und hebt die flächige Wirkung



Kat. Nr. 68



Kat. Nr. 68



Kat. Nr. 68

der Darstellungen nicht auf. Ungewöhnlich ist der üppige Einsatz von Gold, mit dem nicht nur Akzentuierungen gesetzt und kleine Gegenstände markiert, sondern auch größere Bildgegenstände und Flächen bemalt wurden (Gottvater, Haare). Knauf, Standring und Manschette zwischen Fuß und Baluster entstanden in späterer Zeit und sind möglicherweise eine Hinzufügung aus dem 18. Jahrhundert.

Literatur: Riegel 1883, S. 221 – Riegel 1887, S. 180 – Riegel 1891, S. 178 – Riegel 1897, S. 246

69

Deckel einer Fußschale *Triumphzug der Diana*

Jean Miette, 2. Hälfte 16. Jahrhundert

Dm 19,7 cm; G 362,0 g

Maleremail in Grisaille auf Blau, Goldzeichnung; Silber, vergoldet

Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 527 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 342

Inv. Nr. Lim 140

Technische Beschreibung: Deckel in geschweiffter, zur Mitte hin erhöhter Form; Knauf aus vergoldetem Silber. Vermutlich über farblosem Grundemail ganzflächig blaues Email. Darstellung in weißem Email, *enlevage*; bräunliche Oxidmalerei (Kartuscheneinfassung auf Deckelunterseite). Rötlich laviertes Inkarnat; zusätzliche Akzentuierungen dünn mit Eisenrot (Mäuler der Hirsche). Goldzeichnung Zustand: Größere, heute rissige und vergilbte Ergänzung an der Außenseite (Ornament), diese partiell wieder ausgebrochen; entsprechende Ergänzung auf der Innenseite, ebenfalls mit Fehlstellen. Weißer Rand umlaufend mehrfach ergänzt, kleine Ausbrüche in Ergänzungsmasse. Gold betrieben. Auf der Außenseite Lederschild mit goldgeprägter Inventarnummer; auf der Innenseite aufgeklebtes Schildchen; Aufschrift in Feder 342 mit Kugelschreiber durchgestrichen und durch 141 ersetzt

Die Außenseite des Deckels weist einen in Grisaille über blauem Fond gearbeiteten Figurenfries auf. Dargestellt ist ein Triumphzug, der von drei Frauen angeführt wird, die Jagdwaffen tragen und von Hunden begleitet werden. Es folgen zwei geflügelte Wesen mit Blasinstrumenten. Von vier Hirschen wird ein Wagen gezogen, auf dem eine Frau sitzt. Es handelt sich um Diana, Göttin der Jagd, die von ihrem Gefolge begleitet wird. Dieser *Triumphzug der Diana* folgt einem Kupferstich des französischen Kupferstechers Jacques Androuet du Cerceau, der – wie sein Gegenstück *Triumph des Bacchus* – mehrfach von den Emailleuren in Limoges verarbeitet wurde (vgl. Inv. Nr. Lim 56, Kat. Nr. 98). Den Figurenreichtum der graphischen Vorlage reduzierte der Emailleur des Deckels etwa um die Hälfte und verteilte das Bildpersonal neu auf dem Rund. Die umlaufende Darstellung wird nach außen durch Ornamentbänder abgeschlossen: Zwischen einem goldenen Wellenband und eben solchen, langgezogenen, an den Enden eingerollten Ranken steht ein weiß emaillierter Eierstab.

Die Innenseite des Deckels wird von vier querovalen Medaillons dominiert, die mit weißen, mit bräunlichen Querstrichen „geschlitzten“ Bändern eingefasst sind. In den Medaillons sind zwei männliche und zwei weibliche Profilbüsten zu sehen, wobei sich jeweils eine Frau und ein Mann gegenüberstehen. Ein Paar vertritt, gekennzeichnet durch die angedeuteten Togen, die Antike. Kleid und Haartracht der Frau, Barett und Mantel des Mannes markieren das zweite Paar als Zeitgenossen des Emailleurs. In den Feldern, die sich zwischen den Medaillons bilden, stehen üppige, in Gold ausgeführte Arabesken. Zum Rand hin folgt ein stilisierter Lorbeerkranz, dessen einzelne Glieder jeweils drei lange Blätter umfassen. Dieser spezifische



Kat. Nr. 69



Kat. Nr. 69

Typus des Ornaments findet sich mehrfach auf Arbeiten des Jean Miette (vgl. Inv. Nr. Lim 141, Kat. Nr. 68).

Wie vielfach bei Werken aus dem Umfeld Jean Miettes erscheint der blaue Fond fahl und wenig leuchtend (vgl. Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. L 437). Die Figuren wirken trotz ihrer gelängten Gliedmaßen wenig grazil und etwas schwerfällig, was sich zum Beispiel bei der Anführerin des Zuges zeigt. Charakteristisch für die Gesichter sind die geraden Nasenlinien, die sich – wie auch die Bildung der Augen durch einen weißen Punkt vor ovalem, mit *enlevage* freigelegtem Dunkel – schematisch wiederholen. Überzeugend sind die Schreitmotive und die Verteilung der Figuren auf dem Rund des Deckels.

Literatur: Riegel 1883, S. 223 – Riegel 1887, S. 180 – Riegel 1891, S. 178 – Riegel 1897, S. 246

70–71

Zwei Kerzenleuchter *Triumphzug der Diana* / *Triumphzug des Bacchus*

Jean Miette, 2. Hälfte 16. Jahrhundert

Maleremail in Grisaille auf Blau, Goldzeichnung; Silber, vergoldet

Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 536/37 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 351/52

Inv. Nr. Lim 146/147

Technische Beschreibung: Leuchter auf breitem Fuß, zusammengesetzt aus vier Teilen: Auf den runden, nur leicht gewölbten Fuß mit kurzem Schaft folgt ein Baluster sowie ein runder, zur Mitte hin eingezogener Schaft, der sich oben zu einer runden Platte erweitert; darauf anschließend Kerzenhalter mit vierpassförmigem Grundriss und runder Bodenplatte. Verbindungsnähte mit Manschetten aus vergoldetem Silber überfangen; Standing und oberer Rand des Kerzenhalters mit Einfassung aus vergoldetem Silber überzogen. Wohl über klarem Grundemail ganzflächig weißes Email, darüber ganzflächig blaues Email; Darstellung in weißem Email, *enlevage*. Rötlich laviertes Inkarnat, zudem rote Oxidmalerei (Ornamentbänder, Akzentuierungen wie Gürtel, Gamaschen, Wein etc.). Goldzeichnung. Farbloses *contre-émail*

Die beiden hohen Leuchter sind in Grisaille auf blauem Fond gearbeitet. Mit roter Oxidmalerei auf weißem Email aufgetragene Ornamentbänder, die um den Fuß laufen, geben der Gesamterscheinung zusätzliche farbliche Akzente. Kerzenleuchter vergleichbarer Form, die in ihren einzelnen Elementen jedoch variieren, wurden in zahlreichen Werkstätten gefertigt. Einen vierpassförmigen Grundriss beim Schaft oder Kerzenhalter weisen Leuchter auf, die Joseph Limosin (Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. Nr. 44.354/55; Verdier 1967, S. 366–69), Jean III Pénicaud (Cincinnati, Taft Museum, Inv. Nr. 1931.295; Verdier 1995, S. 357/58) oder dem Monogrammistin I.C. (Cleveland, Cleveland Museum of Art, Inv. Nr. 73.169/70) zugewiesen werden. Das letztgenannte Paar weist mit Baluster und Schaft die größte Nähe zu dem Braunschweiger Paar auf.

Auf den Standflächen der Leuchter sind Triumphzüge nach Kupferstichen des Jacques Androuet du Cerceau dargestellt, *Triumphzug der Diana* und *Triumphzug des Bacchus*. Der Figurenreichtum der graphischen Vorlagen wurde – zwecks Lesbarkeit der Darstellung in der Technik des Maleremails – reduziert. Von diesen szenischen Darstellungen mit einem rotgemalten Wellenband abgesetzt, zielt den kurzen Fußschaft jeweils ein Fries von Knaben, die Blattgirlanden, Tücher oder Weinranken halten. Den Übergang zwischen Fuß und Baluster – die beiden Leuchter weisen hier unterschiedliche Szenen mit Meereswesen und Satyrn auf – überspielen aufgestellte Akanthusblätter. Vier Puttenköpfe, zwischen denen Blattgirlanden und -gebilde eingehängt sind, stehen am oberen Rand des Schaftes. Weitere Masken und mit Schleifen gebundene Gehänge verzieren die Kerzenhalter, deren Innenseiten weiß emailiert sind.

Charakteristisch für Arbeiten, die dem Umkreis von Jean Miette zugerechnet werden können, ist der Figurenstil: Die sehr schematisch ausgeführten Gestalten weisen gelängte Gliedmaßen auf. Den kräftigen Leibern fehlt es jedoch an Grazie und Körperspannung. Das Inkarnat ist nicht flächendeckend mit einem rötlichen Fleischtön laviert. Vielmehr wurden bewusst kleine Partien davon frei gelassen und fungieren als Weißhöhlungen. Beide Leuchter sind mit aufwändigen Fassungen aus vergoldetem Silber versehen. Die Verbindung zwischen Fuß und Baluster wird von einem in Silber getriebenen Blattkranz überfangen, dessen Blätter in Dreiergruppen auf einen Metallring gelötet wurden. Diese Silberschmiedearbeiten wurden wesentlich später als das Maleremail ausgeführt, dessen Ornamente sie partiell überdecken. Obwohl sie nicht in den Inventaren des 18. Jahrhunderts erwähnt werden (H 62, H 32), ist ihre Entstehung im 18. Jahrhundert anzunehmen.

Literatur: Riegel 1883, S. 224 – Riegel 1887, S. 181 – Riegel 1891, S. 179 – Riegel 1897, S. 247



Kat. Nr. 70

70

Triumphzug der Diana

Dm 19,5 cm (Fuß); H 28,6 cm; G 567,4 g
Inv. Nr. Lim 146

Zustand: Oberfläche des blauen Glases rau und stumpf. Mehrere Altrestaurierungen am Fuß 2002 von U. Gerloff teilweise überarbeitet und retuschiert. Festgelegte Scherben am Schaft. Gold stark berieben. Im *contre-émail* einige Ausbrüche, zahlreiche Sprünge, wolkiger Grünspanbefall. Montierungen mit einigen Ausbrüchen (gezahnter Standring, Blätter des Blattkranzes). Auf der Unterseite des Fußes Papierschildchen mit Bleistiftaufschrift 351, diese mit Kugelschreiber durchgestrichen und durch 146 ersetzt; auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 146

Im Zug der Jagdgöttin Diana folgen zahlreiche, mit Waffen ausgestattete Frauen dem Wagen der Göttin, der von vier Hirschen gezogen wird.

71

Triumphzug des Bacchus

Dm 19,1 cm (Fuß); H 29,1 cm; G 576,4 g
Inv. Nr. Lim 147

Zustand: Oberfläche des blauen Glases rau und stumpf. Am Fuß Sprünge im Glas, kleine Ergänzungen. Gold stark berieben. *Contre-émail* mit Sprüngen und Grünspanbefall. Auf der Unterseite des Fußes Papierschildchen mit Bleistiftaufschrift 352, diese mit Kugelschreiber durchgestrichen und durch 147 ersetzt; auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 147

Dargestellt ist der Umzug zu Ehren des Weingottes Bacchus, in dessen Gefolge Satyrn Krüge mit Wein tragen. Einige dieser Begleiter haben dem anregenden Getränk bereits kräftig zugesprochen, einer muss sogar auf einem Esel transportiert werden. Der ornamentale Dekor ist entsprechend dem Thema variiert: Der Knabenreigen am Fußschaft hält zum Teil Weinranken in den Händen, einige der Gehänge am Schaft bestehen aus Musikinstrumenten.

72

Henkelkanne *Triumphzug des Pythagoras / Orpheus*

Farbabb. 18

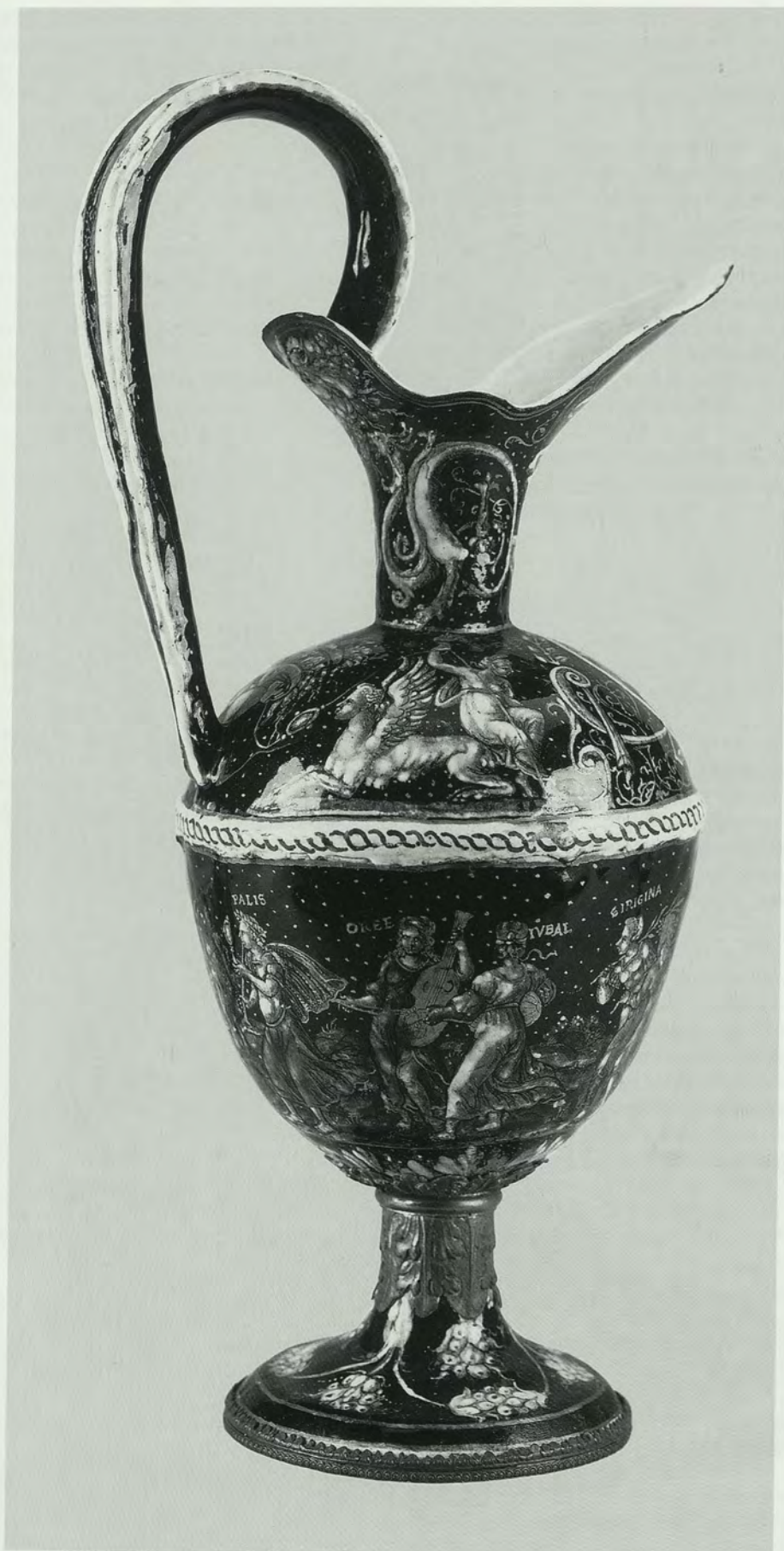
Jean Miette, 2. Hälfte 16. Jahrhundert

H 30,3 cm; G 623,0 g
Polychromes Maleremail, Maleremail in Grisaille, Goldzeichnung, z.T. graviert; Silber, vergoldet
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 481 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 296
Inv. Nr. Lim 144

Technische Beschreibung: Henkelkanne mit eiförmigem Korpus; besteht aus fünf, vor dem Emaillieren zusammen-



Kat. Nr. 71



Kat. Nr. 72

gefügteten Teilen: Fuß, Bauch, Schulter, Hals, Henkel. Einfassung des Standringes und Manschette zwischen Fuß und Kannenbauch aus vergoldetem Silber. Vermutlich über farblosem Grundemail ganzflächig manganfarbenes Email; Darstellung in weißem Email, darüber dünn aufgetragenes polychromes Email. Weiße Partien mit *enlevage* bearbeitet, leichtes *impasto*; rötlich laviertes Inkarnat. Gegenstände (Früchte) und Ornament (am Bauchring) teilweise in roter Oxidmalerei. Goldzeichnung, z.T. graviert
Zustand: Guter Zustand. Auf der Standfläche eine kleine sowie eine größere Ergänzung (Fruchtbündel, Girlande). Weitere Ergänzungen am Kannenbauch (Blattwerk) sowie am unteren und oberen Henkelansatz. Schwundrisse im Ausguss. Auf der Unterseite des Fußes Papierschildchen mit Bleistiftaufschrift N. 336

Die mit polychromen Glasflüssen und in Grisaille gestaltete Henkelkanne weist einen eiförmigen Gefäßkörper auf, der sie von Kannen gestreckter oder bauchiger Form unterscheidet (gestreckt: Inv. Nr. Lim 54, Kat. Nr. 102 – bauchig: Inv. Nr. Lim 60, Kat. Nr. 94). Um den Bauch verläuft die polychrome Darstellung eines Triumphzuges, der aus verschiedenen, musizierenden Gestalten besteht. Diese sind mit goldenen Aufschriften benannt. Auf dem Wagen sitzt, ein geöffnetes Buch in der Hand haltend und mit einer Krone geschmückt, *PITAGRO* oder Pythagoras. Neben seinem Wagen befindet sich *PAN*, der Hirtengott mit seiner Panflöte, und eine Gestalt im blauen Kleid. Die Bezeichnung *ORION* ist wohl ein Verständnisfehler. Gemeint ist Arion, ein griechischer Sänger und Dichter, der im Poetengewand gezeigt wird. Dem Gefährt folgen weiterhin die Flöte und Lyra spielenden Götter Merkur und Apollo, gekennzeichnet durch die Aufschriften *MERCVRI* und *APOLLO*. Der ganze Zug wird von einer Figur mit Spiegel und Blasinstrument angeführt, deren Kennzeichnung *PALIS* auf Minerva, Göttin der Wissenschaft und Künste, verweist. Hinter ihr folgt mit Saiteninstrument *OREE*, womit sicherlich Orpheus gemeint ist. Nach *IVBAL*, dem biblischen Urvater der Instrumentenbauer, folgt eine weitere Figur, deren Bezeichnung *SIRGINA* wohl als eine Variation des Namens Syrinx verstanden werden muss. Diese Nymphe ließ sich, als sie von Pan bedrängt wurde, in ein Schilfrohr verwandeln, worauf sich der enttäuschte Liebhaber aus der Pflanze seine Flöte schnitt.

Alle Begleiter des Pythagoras weisen eine Verbindung zur Musik auf. In der Renaissance kannte man nicht nur die mathematischen Leistungen des antiken Denkers, sondern auch seine Bedeutung für die Musiktheorie. Der Legende nach entdeckte Pythagoras die mathematische Grundlage der Intervalle als er dem Hämmern eines Schmiedes lauschte. Dementsprechend befinden sich auf dem Wagen auch Amboss und Hammer. Die gesamte Darstellung folgt einer Druckgraphik von Virgil Solis, deren Bildunterschrift Pythagoras als *PATER DE MUSICA* bezeichnet (T.I.B. 19, Nr. 223). Der Emailleur übernahm die Bezeichnungen des Bildpersonals aus dieser Vorlage.

Eine Fortsetzung findet das Thema Musik auf der Kannenschulter, deren Frontseite durch ein mittig gesetztes Medaillon betont wird. Es zeigt erneut Orpheus, den mythischen Sänger, der alle Geschöpfe mit seinem Musizieren faszinierte. Zu den Füßen des Harfe spielenden Orpheus ruhen ein Einhorn, ein Löwe und ein Hirsch. Die Grisaille-



Kat. Nr. 72

Darstellung folgt – in verdichteter Form – einem Holzschnitt von Bernard Salomon. Da diese Illustration zuerst 1557 in dem Buch *La Métamorphose d'Ovide* erschien, muß die Kanne späteren Datums sein. Die Graphik Salomons diente mehrfach als Vorlage für Maleremails, beispielsweise für eine Spiegelfrückseite von Susanne Court (Waddesdon Manor, Rothschild Collection, Inv. Nr. W1/77/8g; Marcheix 1977, S. 396/97), einen Teller des Monogrammisten I.C. (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. R 314; Baratte 2000, S. 330) oder einer um 1600 entstandenen Platte (Lyon, Musée des Arts décoratifs, Inv. Nr. 1796). Das weiß eingefasste Medaillon wird beidseitig flankiert von einer Frauengestalt mit langer Fackel, die auf dem hinteren Rücken einer Sphinx sitzt. Auf der Rückseite der Kanne stehen sich die beiden Sphingen gegenüber; zwischen ihren Vorder-tätzen steht ein Korb aus Beschlagwerk, der reichlich mit Früchten gefüllt ist.

Der Kannenhals trägt unterhalb des hochgezogenen Ausgusses die Grisaille-Darstellung einer schreitenden Diana, die einem Kupferstich von Étienne Delaune folgt. Sie wird flankiert von zwei vogelartigen Phantasiewesen. Die Außenseite des manganfarbenen emaillierten Henkels ist mit Grotesken in gravierter Goldzeichnung verziert. Getragen wird die Kanne von einem Fuß, auf dessen manganfarbenem Grund in Grisaille alternierend drei Fruchtgehänge und drei Fruchtgirlanden aufgemalt sind. Um den Schaft liegt emailliertes Blattwerk, das von der vermutlich silbernen Metallmanschette überformt wird, die ebenfalls als Blattwerk ausgebildet ist. Wie bei dem Standring handelt es sich um eine spätere Zutat.

Obwohl aus der Werkstatt des Jean Miette überwiegend auf blauem oder manganfarbenem Fond ausgeführte Grisaille-Arbeiten stammen, macht der Figurenstil ein Entstehen der Kanne in dieser Werkstatt denkbar. Die schwerfälligen, spannungslosen Körper und die dunklen Höhlen der Augen, in denen ein weißer Punkt die Pupille markiert, kennzeichnen auch die Grisailen (vgl. Inv. Nr. Lim 140 & 141, Kat. Nr. 69 & 68). Die Palette beschränkt sich auf gedeckte Farbtöne, deren Glasflüsse nur dünn über weißen Silhouetten aufgetragen sind. Eine ähnlich düster wirkende Farbigkeit findet sich auf einer großen Schale mit der *Geburt des Adonis*, die ehemals als Arbeit des Monogrammisten I.C. galt und neuerdings Jean Miette zugeschrieben wird (Washington, National Gallery of Art, Inv. Nr. 1942.9.290; Verdier 1993, S. 97–100; neue Zuschreibung durch Fabienne Audebrand). Zu der kleinen Gruppe polychromer Arbeiten aus dieser Werkstatt gehören auch ein Monatsteller (London, Victoria & Albert Museum, Inv. Nr. C. 490–1921) sowie eine Tafel mit der *Hl. Genoveva* (Compiègne, Musée Antoine Vivenel, Inv. Nr. L 2979).

Literatur: Riegel 1883, S. 221 – Riegel 1887, S. 180/81 – Riegel 1891, S. 178/79 – Riegel 1897, S. 246/47 – Ausst. Kat. Braunschweig 2000, S. 344

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

Pierre Reymond

Pierre Reymond wurde um 1513 geboren und starb bald nach 1584. Von ihm ist das Datum seiner Hochzeit (1530) ebenso bekannt wie das seiner Amtszeit als Konsul (1560). Archivalisch belegt sind zudem finanzielle Transaktionen und Immobilienbesitz (aufgelistet bei Netzer 1999, S. 55). Ardant nennt als ältestes datiertes Objekt Reymonds eine Schale mit der Jahreszahl 1534 (Ardant 1861, S. 119); das Spätwerk trägt Datierungen bis 1578 (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MR 1419; Baratte 2000, S. 252). Reymond begann mit polychromen Arbeiten und vollzog um 1540/45 sukzessive den Übergang zur Grisaille (vgl. Inv. Nr. Lim 222, Kat. Nr. 73). Um 1570/75 entstehen erneut einige polychrome Maleremails, die das Monogramm P.R. tragen (Inv. Nr. Lim 77, Kat. Nr. 95).

Die Werkstatt Pierre Reymonds bestand aus mehreren Mitarbeitern, deren Anzahl jedoch genauso wenig bekannt ist wie die Organisation und Arbeitsteilung derselben. Mit dem Monogramm P.R., das eher als Signet zu begreifen ist, sind Maleremails bezeichnet, deren Erscheinungsbild ganz unterschiedliche Handschriften aufweist (vgl. beispielsweise Lim 61ff., Kat. Nr. 83ff. und Lim 65, Kat. Nr. 82). Da ungeklärt ist, welche Objekte Reymond selbst und welche seiner Werkstatt zuzuordnen sind, firmieren alle Objekte unter dem Namen Reymonds.

s. a. Inv. Nr. Lim 59, Kat. Nr. 110

73

Rechteckige Tafel *Pilatus wäscht seine Hände in Unschuld*

Pierre Reymond, 1545
dat. u. monogr. u. l. 1545 P.R.

H 15,1 cm; B 12,2 cm; G 111,3 g
Maleremail in Grisaille, Goldzeichnung
1982 angekauft von Jan van Dirven, Eindhoven. Christie's London, 19.12.1977. Vermutlich identisch mit Täfelchen aus Sammlung Baron Brunet-Denon (Auktion, 2.2.1896); Sammlung Daugny (Auktion Paris, 11.1.1858, Nr. 89; Lugt 24050); Sammlung Préaux (Auktion Paris, 9.–11.1.1850; Lugt 19601)
Inv. Nr. Lim 222

Technische Beschreibung: Leicht gewölbte Tafel mit abgeflachten Ecken. Über farblosem Grundemail ganzflächig manganfarbenes Email, darüber Darstellung mit weißem Email. Binnenzeichnung durch *enlevage*-Linien und weiß aufgesetzte Höhungen; leichtes *impasto*. Gleichmäßig hellrötlich laviertes Inkarnat. Goldzeichnung. Farbloses *contre-émail*

Zustand: Die beiden oberen sowie die rechte untere Ecke sowie am unteren und rechten Rand ergänzt. Nur noch Spuren einer goldenen Einfassungslinie sichtbar. Rückseitig Schäden an drei Ecken und am unteren Rand mit poröser Masse (Ton?) ausgebessert. Einige Sprünge. Auf dem



Kat. Nr. 73

Die in Grisaille gearbeitete Darstellung zeigt eine Szene aus der Passion Christi: Nachdem Pontius Pilatus nach längerem Zögern Jesus zum Tod durch Kreuzigung verurteilt hat, wäscht er – wie er sagt – seine Hände in Unschuld (Matth. 27, 24). Der römische Statthalter sitzt, flankiert von zwei Dienern, die ihm Waschschüssel und Kanne halten, erhöht unter einem Baldachin und wäscht sich die Hände unter dem Wasserstrahl. Gleichzeitig wird Jesus von den Soldaten des Pilatus abgeführt. Die Darstellung folgt einem 1509 entstandenen Holzschnitt aus der *Kleinen Passion* von Albrecht Dürer (T.I.B. 10, Nr. 36). Diese druckgraphische Serie muss in vielen Emailwerkstätten vorgelegen haben, denn zahlreiche Emailleure arbeiteten nach den Blättern. Der Hersteller der vorliegenden Tafel folgte der generellen Anlage des Holzschnitts. Allerdings erweiterte er an den Seiten das Bildfeld etwas, so dass die Gruppe um Christus – durch einige Soldaten verstärkt – eine größere Gewichtung erhält. Die Gesichter Christi und des Dieners am linken Bildrand, die in der graphischen Vorlage abgewendet und verschattet erscheinen, sind im Email vollständig ausgebildet. An die Stelle, an der im Holzschnitt das Dürer-Monogramm saß, setzte der Emailleur das Datum 1545 und das Monogramm P.R.

Das Maleremail gehört zu den frühen Grisaille-Arbeiten Pierre Reymonds, die durch eine auffallend sorgfältige Ausführung gekennzeichnet sind. Um 1540 scheint sich im Werk Reymonds der Übergang von Arbeiten mit reduzierter Farbigkeit, bei denen neben Weiß noch dünne Schichten von Blau und Grün über Weiß eingesetzt wurden, zu reinen Grisaillearbeiten vollzogen zu haben. Die Verbindung der Grisaille mit grünen und blauen Akzentuierungen zeigt sich bei zwei Gefäßen und einer Platte, die jeweils das *Gastmahl der Dido und des Aeneas* zeigen. Die eine Tazza trägt die Jahreszahl 1538 (London, British Museum, Inv. Nr. 1913, 12–20, 34), die andere ist mit dem Datum 1545 versehen (London, British Museum, Inv. Nr. BL 1560). Die Platte weist die Jahreszahl 1540 auf (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. R 285; Baratte 2000, S. 189). Dagegen sind zwei Salzgefäße, beide mit dem Monogramm P.R. und dem Datum 1547 versehen, bereits in reiner Grisaille ausgeführt (Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. Nr. 44.348/49; Verdier 1967, S. 217/18). Die Braunschweiger Tafel weist eine sehr skulpturale Auffassung der Figuren und Faltenwürfe auf, deren starre Artifizialität durch gleichmäßig gesetzte Höhungen und Schraffuren verstärkt wird. Letztere folgen in ihrer Anlage der Vorgabe des Holzschnitts. Die für die Technik des Maleremails sehr ausgeprägte Detailgenauigkeit und die Glätte der Oberfläche haben an der Authentizität der Arbeit zweifeln lassen, doch muss der etwas ungelencke Stil und die auffallend sorgfältige Ausführung der neuen, noch ungewohnten Technik zugeschrieben werden, denn die Ergebnisse der naturwissenschaftlichen Analyse sind bezüglich der Frage 16. oder 19. Jahrhundert unauffällig.

Naturwissenschaftlicher Kommentar von H. Bronk und S. Röhrs

Für diesen Neukauf ergaben sich keine Hinweise auf eine Entstehung im 19. Jahrhundert.

Literatur: Verdier 1967, S. 220 (?) – Apollo 106, 1977, S. 190 (Abb.) – Ausst. Kat. Braunschweig 1989, S. 48–49, Nr. 29

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

74

Kleine Fußschale Aeneas und Achates treffen auf Venus

Pierre Reymond, um 1550
monogr. im Bildfeld r. P.R.

Dm 14,9 cm; H 9,6 cm; G 332,5 g

Maleremail in Grisaille, Goldzeichnung; Silber, vergoldet
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 528 sowie
im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 343
Inv. Nr. Lim 76

Technische Beschreibung: Kleine Fußschale. Manschette zwischen Fuß und Schale sowie Montierung des Standringes aus vergoldetem Silber. Farbloses Grundemail, darüber manganfarbenes Email; Darstellung mit weißem Email, *enlevage*. Rötlich laviertem Inkarnatston sowie rote Oxidmalerei (Flammen). Goldzeichnung, zum Teil graviert
Zustand: Fehlstellen im Schalenboden sowie am Schalenrand 1884 von C. Bourdet ergänzt. 2002 brüchige Altrestaurierungen von U. Gerloff erneuert bzw. retuschiert. Verbindungsstelle von Schale und Fuß mit Manschette aus punziertem und vergoldetem Silberblech überfangen, darunter Ausbrüche im Email. Standring mit Einfassung aus geprägtem und vergoldetem Silberblech. Fuß von innen mit weiß lackiertem Material vergossen. Auf der Schalenunterseite Papierschildchen mit Aufschrift in Orange 343; auf Fußunterseite mit schwarzem Lack Lim 76

Das Bildfeld im Boden der kleinen Fußschale, das von einem breiten Rand mit gravierten Goldranken umschlossen wird, zeigt in einer Landschaft mit Tempietto eine Gruppe von drei antikisch gekleideten Personen. Zwei



Kat. Nr. 74

Männer folgen mit ihren Köpfen der Geste einer Frau, die auf drei, über ihren Köpfen fliegende Vögel zeigt. Es handelt sich um eine Begebenheit, die im ersten Buch der *Aeneis* erzählt wird (Aen. 1, 390–400). Dieses Versepos, das der römische Schriftsteller Vergil im dritten Jahrzehnt v. Chr. verfasste, erzählt mit dem Schicksal des Aeneas das Geschehen nach dem Trojanischen Krieg. Sieben Jahre nach der Flucht aus der brennenden Stadt suchen Aeneas und seine Gefährten immer noch die verheißene neue Heimat. In Nordafrika gelandet, begegnen Aeneas und sein Begleiter Achaten auf einem Erkundungsgang der Göttin Venus. Diese beruhigt Aeneas, der sich um seit einem Sturm fehlende Begleitschiffe sorgt, mit dem Hinweis, dass auch die über ihnen fliegenden Schwäne sicher einem Unwetter entkommen seien und nun ruhig ihres Weges flögen. Die Bilderfindung zu dieser Begebenheit entstammt aus einem Kupferstich, den Marcantonio Raimondi um 1515/16 vermutlich nach Zeichnungen Raffaels anfertigte (T.I.B. 27, Nr. 352; Ausst. Kat. Stuttgart 2001, S. 204–205). Der Stich, der verschiedene Szenen aus der *Aeneis* zeigt, trägt den Titel *Quos Ego* – das ist der Anfang eines unvollendeten Drohspruchs, mit dem Neptun die Winde maßregelt, die ohne seine Erlaubnis den Sturm entfacht hatten (Aen. I, 135). Der Stich, der neben mehreren Bilddarstellungen auch Beschriftungen zeigt, wurde von zahlreichen Emailleuren rezipiert. Jean II Pénicaut wird beispielsweise eine mehrteilige Arbeit zugeschrieben, die den gesamten Stich in Maleremail nachbildet (London, British Museum, Inv. Nr. WB 21). Eine etwas reduzierte Umsetzung des Stiches wird Martial Ydeux zugeschrieben (Paris, Musée du Petit Palais, Inv. Nr. ODUT 01251). Zudem wurden die verschiedenen Szenen, vor allem das *Gastmahl der Dido und des Aeneas* (vgl. Inv. Nr. Lim 57, Kat. Nr. 75), auch einzeln dargestellt. Das Treffen von Aeneas und Venus verarbeitete P. Reymond auch auf einer großen Schale, die sich heute in Cincinnati befindet (Taft Museum, Inv. Nr. 1931.304; Verdier 1995, S. 366–69), sowie auf einer Platte, die sich ehemals in der Sammlung Spitzer befand (Aukt. Kat. Spitzer 1893, S. 93, Nr. 526).

Um den Fußansatz des Schalenbodens ist ein Kranz von Akanthusblättern emailliert. Nach außen hin folgt eine Zone mit goldgemalten Arabesken, die von einem umlaufenden, emaillierten Gebinde aus Lorbeer abgeschlossen wird. Zum äußeren Schalenrand hin schließt sich eine mehrfach durch Querstriche unterbrochene weiße Linie an. Der glockenförmige, breit auslaufende Fuß wird von einem Bildfries dominiert, der nach oben und unten mit ornamental gestalteten Zonen abgeschlossen wird. Am Schaft ist dies ein weißes Flechtband zwischen gleichfarbigen Linien, am Fuß folgt auf einen goldgemalten Perlstab ein Flechtband, das mit roter Oxidmalerei auf weißen Grund aufgebracht wurde. Die Bilddarstellung zeigt umlaufend einen Ofen, in dem drei Menschen schmoren, und einen Mann, der vor einer Stadtkulisse auf einem thronartigen Stuhl sitzt. Es handelt sich hier um eine Szene aus dem Buch Daniel (Dan. 3), in dem die Geschichte der drei Freunde Daniels berichtet wird. Da diese das Anbeten eines Götzenbildes verweigern, lässt König Nebukadnezar sie in einen glühenden Ofen werfen, doch die Flammen können den Gläubigen nichts anhaben. Die gleiche Darstellung findet sich auf einem weiteren, 1569 datierten Schalenfuß, der das Monogramm Pierre Reynolds trägt (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. OA 975;



Kat. Nr. 74



Kat. Nr. 74

Baratte 2000, S. 195/96), sowie auf einem Teller aus der Reymond-Werkstatt (Sotheby's London, 10.12.1992, Nr. 226). Eine Jean III Pénicaut zugeschriebene Folge von fünf Tafeln zur Geschichte Daniels schildert u. a. ebenfalls diese Begebenheit (Écouen, Musée national de la Renaissance, Inv. Nr. Cl. 898a-e).

Die Bilddarstellung der Schale, die in Braunrot das Monogramm *P.R.* trägt, ist sorgfältig ausgearbeitet, jedoch auch durch eine trockene Zeichnungsweise gekennzeichnet. Die gewissenhaft modellierten Gewandfalten sowie die ausgeprägten Konturen geben der Darstellung etwas Starres. Der Fuß, dessen Bilddarstellung sich durch eine sorgfältige Staffellung des Raumes auszeichnet, wurde eventuell erst in den 1560er Jahren angefertigt. Im Inventar des 18. Jahrhunderts (H 32) wird im Zusammenhang mit der Schale ein hoher Fuß erwähnt. Dagegen listet das napoleonische

Inventar die Schale explizit ohne Fuß auf (*Inventaire Napoléon*, Bd. XVII, S. 1781, Nr. 179). Folglich wurde der Fuß, auf dem die Schale heute steht, im 19. Jahrhundert montiert. Es handelt sich vermutlich jedoch nicht um den originalen Fuß, da ihm das Attribut „hoch“ nicht gerecht wird. Des weiteren unterscheiden ihn stilistische Merkmale von der Schale und es fehlt der Bezug zwischen antikem und biblischem Stoff. Die Verbindungsstelle von Schale und neuem Fuß wurde – vermutlich im 19. Jahrhundert – mit einer Manschette aus punziertem und vergoldetem Silberblech überfangen. Wohl schon im 18. Jahrhundert wurde der Standring mit einer Einfassung aus vergoldetem Silberblech mit geprägtem vegetabilen Dekor umgeben.

Literatur: Riegel 1883, S. 223 (P. Reymond) – Riegel 1887, S. 173/74 – Riegel 1891, S. 171/72 – Riegel 1897, S. 239/40 – Meier 1902, S. 89 (P. Reymond) – Meier 1907, S. 102 – Meier 1915, S. 105 – Meier 1921, S. 85 – Baratte 2000, S. 196

75

Schale auf hohem Fuß mit Deckel *Gastmahl der Dido und des Aeneas / Triumphzug des Bacchus*

Pierre Reymond, um 1550/55 (Schale, Deckel)
Pierre Courteys, Mitte 16. Jahrhundert (Fuß)
monogr. auf Fuß zweifach P.C.

H 22,8 cm (mit Knauf); Dm 20,6 cm (Schale), 21,8 cm (Deckel); G 433,8 g (Schale), 429,3 g (Deckel), 160,6 g (Fuß)
Maleremail in Grisaille, Goldzeichnung; Silber und Messing, vergoldet
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 526 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 341
Inv. Nr. Lim 57

Technische Beschreibung: Schale auf hohem Fuß; Fuß und Schale separat gefertigt. Über Verbindungsstelle von Schale und Fuß Manschette aus vergoldetem Silber. Deckel mit Knauf aus vergoldetem Messing. Ganzflächig manganfarbnes Email (wohl über farblosem Grundemail), Darstellung in weißem Email, *enlevage*. Goldzeichnung
Zustand: 1884 von C. Bourdet restauriert. Im Schalenboden, am Schalenrand, am Deckelrand (unterhalb des Trompete spielenden Satyrs), am Fuß (Standring) Ergänzungen. Rissige und vergilbte Altrestaurierungen 2001 von U. Gerloff überarbeitet und retuschiert. Schale und Fuß 2001 von U. Gerloff neu montiert. Goldzeichnung partiell erneuert. Auf der Schalenunterseite mit schwarzem Lack *Lim 57*; auf der Innenseite des Deckels aufgeklebtes Schildchen mit Bleistiftaufschrift 341, diese mit Kugelschreiber durchgestrichen und durch 57 ersetzt. Gleiches Schildchen auf der Unterseite des Fußes

Die in Grisaille bemalte Fußschale mit Deckel verbindet Bestandteile, die in zwei unterschiedlichen Werkstätten, nämlich in der von Pierre Reymond und der von Pierre Courteys, gefertigt wurden.

Im Schalenboden ist ein Gastmahl dargestellt, dessen Teilnehmer antikisch gekleidet sind. Zahlreiche Diener bringen einem sitzenden Paar mit Kind Platten mit Speisen herbei,

während ein Musiker die Lyra spielt. Wegen dieser Figur wurde die Schale seit dem 18. Jahrhundert unter dem Titel *David vor Saul* geführt. Es handelt sich jedoch um eine Szene aus der *Aeneis*, einem Versepos, in dem Vergil die Geschehnisse nach dem Trojanischen Krieg erzählt. Aeneas wird von Stürmen an die Küste Lybiens getrieben, wo ihn Dido, die Königin von Karthago, aufnimmt. Um zu bewirken, dass sich Dido in den Trojaner verliebe und diesen im sicheren Karthago halte, lässt Venus, die Mutter des Aeneas, Amor in Gestalt von Aeneas' Sohn Ascanius auftreten. Im Bild schmiegt sich der Liebesgott in die Arme der Königin, während das künftige Liebespaar miteinander speist (Aen. I, 631–756). Jean III Pénicaud adaptierte das Thema auf einer Kanne (Limoges, Musée municipal, Inv. Nr. 53.265; Barbe 2002(2), S. 114/15), doch die meisten bekannten Darstellungen stammen aus der Reymond-Werkstatt.

Das *Gastmahl der Dido und des Aeneas* findet sich beispielsweise auf einer 1540 datierten Platte (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. R 285; Baratte 2000, S. 189) sowie auf zahlreichen Fußschalen, die Jahreszahlen zwischen 1538 (London, British Museum, Inv. Nr. 1913, 12–20, 34) und 1554 tragen (Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 3241). Allesamt basieren sie auf einem Kupferstich, den Marcantonio Raimondi um 1515/16 vermutlich nach Zeichnungen Raffaels anfertigte (T.I.B. 27, Nr. 352; Ausst. Kat. Stuttgart 2001, S. 204–205). Diese Graphik wurde mehrfach im Ganzen aber auch in einzelnen Szenen in Maleremail umgesetzt (vgl. Inv. Nr. Lim 76, Kat. Nr. 74), wobei sich das Gastmahl – wohl aufgrund der thematischen Verbindung zur Funktion des Gefäßes – besonderer Beliebtheit erfreute. Während das Beispiel von 1538 ebenso wie die Tafel von 1540 die querrrechteckige Form des Kupferstiches beibehalten, passte die Werkstatt bei späteren Adaptionen die Vorlage an das Schalenrund an. Zum Ausfüllen der oberen Rundung wurden Architekturdarstellungen, zum Ausfüllen der unteren Treppenstufen ergänzt. Diese Beigaben variieren, wobei dem Braunschweiger Beispiel zwei 1552 und 1554 datierte Fußschalen (Descheemaeker 1994, S. 20–25 – Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 3241) sehr nahe kommen und die Datierung begründen. Auf die Unterseite der Schale wurde flächiges, mit vier Masken besetztes Rollwerk gemalt, in das Lorbeerkränze eingehängt sind. In Gold aufgetragene Arabesken und ein emailierter Lorbeerkranz am Schalenrand vervollständigen den ornamentalen Dekor. Etwas ausgereifere Fassungen dieses Dekorationssystems finden sich auf zwei weiteren Schalen in Braunschweig (vgl. Inv. Nr. Lim 51 & 74, Kat. Nr. 78 & 77).

Die Außenseite des Deckels zeigt einen Festzug: Ein mit Weinlaub bekränzter Jüngling, der eine Amphore im Arm hält, thront auf einem Wagen. Dieser wird von bocksbeinigen Satyrn begleitet, von denen viele Blasinstrumente spielen. Ein Satyr, der dem Wein wohl reichlich zugesprochen hat, muß beim Transport auf einem Esel von zwei Begleitern gestützt werden. Dieser *Triumphzug des Bacchus*, der auf einem Kupferstich nach Jacques Androuet du Cerceau basiert, wurde in der Reymond-Werkstatt mehrfach zum Dekor von Schalendeckeln eingesetzt (Limoges, Musée municipal, Inv. Nr. 80.363; Notin 1992, S. 154/55 – Dresden, Grünes Gewölbe, Inv. Nr. III 17). Die Innenseite des



Kat. Nr. 75

Deckels wird von vier hochovalen Medaillons dominiert, deren weiße Bänder rhythmisch mit I-förmigen Strichen bemalt sind. Gefüllt sind die Felder mit Profilbüsten zweier Frauen und zweier Männer, wobei letztere mit Lorbeerkränzen als Caesaren gekennzeichnet sind. Die Zwickel zwischen den Medaillons sind mit goldenen Arabesken ausgemalt, nach außen hin schließen ein emaillierter Lorbeerkranz und ein goldenes Flechtband zwischen zwei Linien den ornamental Dekor ab. Ähnlich gestaltete Deckelinnenseiten, wobei das Repertoire an Kopftypen abwechslungsreich variiert wird, haben sich mehrfach erhalten (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MR 4960; Baratte 2000, S. 196 – London, British Museum, Inv. Nr. 1913.12–20,41).

Im Unterschied zu Schale und Deckel, die beide aus der Reymond-Werkstatt stammen, wurde der Fuß von einem

weiteren Emailleur bemalt. Der Schaft des Fußes ist mit Rollwerk versehen, auf dem Löwenmasken appliziert sind. Zwischen den nach unten auskragenden Partien des Rollwerks sind Lorbeergerüste eingehängt, die alternierend Fruchtbindel und zwei kleine Schilder umschließen. Auf letzteren ist jeweils mit Gold das Monogramm *P.C.* aufgebracht. Die Unterseite des Fußes ist mit heraldischen Lilien und mit Streublumen, die in Gold auf den manganfarbenen Fond gesetzt sind, bemalt. Mit Löwenmasken verziertes Rollwerk findet sich auch auf Arbeiten der Reymond-Werkstatt. Typisch für Courteys sind jedoch Details, etwa die wellig fallende Löwenmähne oder die Verwendung von zahlreichen Parallelschraffuren, um die Seitenkanten des Rollwerks zu verschatten und plastisch zu gestalten (vgl. Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. K 5047; Netzer 1999, S. 103 – Köln, Museum für Angewandte Kunst, Inv. Nr. H. 1209). Unklar ist, zu welchem Zeitpunkt Schale



Kat. Nr. 75



Kat. Nr. 75



Kat. Nr. 75

und Fuß kombiniert wurden. Da im Inventar, das 1809 in Paris angefertigt wurde, kein Schaden an der Schale vermerkt ist, der auf einen fehlenden und abgebrochenen Fuß deuten würde (*Inventaire Napoléon*, Bd. XVII, S. 1784, Nr. 192), ist anzunehmen, dass die Verbindung zu diesem Zeitpunkt schon bestand. Die Verbindungsstelle wurde von einer mit floralen Elementen geprägten Manschette überformt, die ebenso wie der Deckelknopf, aus vergoldetem Metall besteht.

Literatur: Riegel 1883, S. 341/42 (Pierre Courteys) – Riegel 1887, S. 172 – Riegel 1891, S. 170 – Riegel 1897, S. 238 – Meier 1902, S. 88 (Pierre Courteys) – Meier 1907, S. 101 – Meier 1915, S. 104 – Meier 1921, S. 85 – Notin 2002(1), S. 107

76

Salzgefäß *Leben und Taten des Herkules*

Pierre Reymond, um 1550

H 7,8 cm; Dm 10,8 cm (Fuß); G 97,5 g
Maleremail in Grisaille, Goldzeichnung
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 538 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 353
Inv. Nr. Lim 223

Technische Beschreibung: Rundes Salzgefäß mit erhabenem Schaftring. Farbloses Grundemail, darüber manganfarbenes Email, Darstellung in weißem Email, *enlevage* mit leichtem *impasto*. Oxidmalerei mit Rot (Lorbeerkranz auf Schaftring, Feuer), Goldzeichnung. Farbloses *contre-émail*
Zustand: Schale und Fahne fehlen; Großflächige Ausbrüche auf der Standfläche sowie kleinere Ausbrüche am oberen Rand und am Schaftring, zahlreiche Sprünge, Gold berieben. *Contre-émail* großflächig ausgebrochen, zahlreiche Sprünge, darunter Grünspanwolken. Auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack *Lim 223*



Kat. Nr. 75

Das in Grisaille gearbeitete ehemalige Salzgefäß besteht aus einem zylindrischen Schaft, der sich nach unten zu einer Standplatte verbreitert. Der Schaft wird durch einen weiß emaillierten Schaftring in zwei Segmente geteilt, wobei das kürzere obere Stück mit Goldranken auf dem manganfarbenen Fond und das untere Stück mit figürlichen Darstellungen in weißem Email bemalt sind. Salzgefäße in ähnlicher Form haben sich mehrfach erhalten (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. R 267; Baratte 2000, S. 264 – Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. Nr. 44.339/40; Verdier 1967, S. 223–27 – Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. K 5029; Netzer 1999, S. 94–97). Ebenfalls mit einem Schaftring ausgestattet, auf dem mit roter Oxidmalerei ein Lorbeerkranz dargestellt wurde, sind zwei weitere Salzgefäße (Sotheby's New York, 9.1.1996, Nr. 137 – Sotheby's



Kat. Nr. 76

New York, 31.1.1997, Nr. 15). Alle genannten Beispiele entstammen der Reymond-Werkstatt, doch griff auch Susanne Court um 1600 diese Form noch einmal für zwei polychrome Salzgefäße auf (New York, Frick Collection, Inv. Nr. 16.4.43/44; Verdier/Focarino 1977, S. 222–25).

Die Fläche unterhalb des Schafringes wurde umlaufend für einen Figurenfries genutzt, der sich aus mehreren Szenen zur Geschichte des Herkules zusammensetzt. Die Szenenfolge beginnt mit dem Kampf, den Herkules gegen die neunköpfige Hydra führt. Es folgt Herkules mit einer geschulterten Himmelskugel. Diese Last übernimmt er zeitweilig von dem Titan Atlas, als dieser ihm die goldenen Äpfel der Hesperiden besorgt. Die dritte Szene ist mit der in Gold ausgeführten Überschrift *ERCHVLES TVA ANTEE* bezeichnet: Herkules überwindet Antäus, Sohn der Erdgöttin Gaia, indem er ihn vom Boden abhebt und so seiner Kräfte beraubt. Es folgt die Episode, die den Tod des Helden einleitet: Herkules hat den Kentaur Nessos, der Deianeira, die Frau des Herkules, zu überwältigen trachtete, mit einem Pfeil niedergestreckt. Doch gelingt es dem Sterbenden Deianeira vorzutäuschen, er habe ein Mittel, mit dem sie die Liebe des Herkules dauerhaft auf sich ziehen könne. Im Vordergrund ist der tote Nessos zu sehen, im Hintergrund überreicht Deianeira ihrem Mann ein Kleidungsstück, das sie mit der Flüssigkeit, die sie von Nessos erhielt, getränkt hat. Die fünfte Szene, *LA FIN DE ERCHVLES* übertitelt, führt das Ende des Helden vor: Der vermeintliche Liebestrunke entpuppt sich als Rache des Nessos. Er verbrennt die Haut des Herkules, der sich daraufhin in einen Scheiterhaufen stürzt.

Die Darstellung ist mit weißem Email vor manganfarbenem Grund gestaltet. Binnenzeichnung und Plastizität erreichte der Emailleur durch *enlèvement*, deren kleinteiliger Auftrag spürbares *impasto* bildet. Die klar voneinander geschiedenen Muskelpartien zergliedern die Körper, die von einer kräftigen Konturlinie umrissen werden. Die insgesamt schematische Ausführung weist auf eine Werkstattarbeit hin. Laut den Inventaren des 18. Jahrhunderts (H 64, H 32)



Kat. Nr. 76

war in der heute fehlenden Schale das Brustbild eines Mannes zu sehen.

Literatur: nicht veröffentlicht

77

Schale auf hohem Fuß *Urteil des Paris*

Pierre Reymond, 1554
monogr. am Fußschaft dreimal *P.R.*; dat. ebenda 1554

Dm 18,4 cm; H 16,2 cm; G 538,1 g
Maleremail in Grisaille, Goldzeichnung; Silber, vergoldet
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 516 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 331
Inv. Nr. Lim 74

Technische Beschreibung: Fußschale auf hohem Fuß; Manschette zwischen Fuß und Schale sowie Einfassung des Standrings aus vergoldetem Silber. Farbloses Grundemail, darüber manganfarbenes Email. Darstellung in weißem Email, *enlèvement*, leichtes *impasto*. Goldzeichnung
Zustand: 1884 von C. Bourdet restauriert. Ergänzung im Schalenboden und am linken Rand mit heute vergilbtem Kaltemail; einige Fehlstellen in der Ergänzungsmasse. Weitere Ergänzungen auf der Schalenunterseite (Rollwerk) und am Fuß. Am Fuß zahlreiche Sprünge. Gold teilweise berieben. Auf der Unterseite des Fußes Schildchen, darauf mit Bleistift 331 sowie Schildchen mit Kugelschreiberaufschrift 74

Die flache Schale, die auf einem hohen Fuß steht, ist als Grisaille gearbeitet. Im Schalenboden führt die bildliche Darstellung, die von einem Band mit goldenen Arabesken umgeben ist, eine mehrfigurige Szene vor: In der linken Bildhälfte ist ein Krieger zu sehen, der eine goldene Kugel einer von drei unbedeckten Frauen aushändigt. Die Gruppe der Frauen, die in der rechten Bildhälfte dargestellt ist,



Kat. Nr. 77

wird von einem Mann mit einem geflügelten Hut erweitert. Es handelt sich um eine mythologische Szene, nämlich das *Urteil des Paris*. Der trojanische Prinz Paris wurde von Merkur, dem Götterboten, aufgefordert, von Venus, Juno und Minerva die Schönste zu bestimmen. Er überreicht den goldenen Apfel als Zeichen des Sieges an Venus, zu deren Füßen Amor steht. Neben ihr ist die unterlegene Juno mit ihrem Attribut, einem Pfau, zu sehen. Minerva ist auf einer Rüstung sitzend und vom Geschehen abgewandt dargestellt. Das beliebte Thema, das den Anlass zur Darstellung dreier weiblicher Akte gab, fand seine nahezu kanonische Bildfassung in einem Kupferstich, den Marcantonio Raimondi nach Raffael angefertigt hatte (T.I.B. 26, Nr. 245). Nach dieser Vorlage arbeiteten verschiedene Emailleure (vgl. Inv. Nr. Lim 80, Kat. Nr. 52), darunter auch Reymond, der eine Schale nach dem Stich gestaltete (Blackheath, Rangers's House, Wernher Collection). Die französische Adaption des Stiches durch Jean Mignon diente Pierre Courteys als Grundlage für seine Versionen des *Urteils des Paris* (vgl. Inv. Nr. Lim 56, Kat. Nr. 98). Für die Braunschweiger Schale bediente sich der Emailleur allerdings keiner der beiden gängigen Vorlagen, wenn auch einzelne Elemente – wie Zeigegestus und Schrittbewegung des Merkur – von Raimondi abgeleitet sind. Es ist möglich, dass der Emailleur nicht nach einem graphischen Modell gearbeitet, sondern Elemente aus mehreren Stichen verarbeitet hat. Neben dem Merkur-Zitat erscheint auch die Figur der abgewandten Minerva wie eine Übernahme aus einem anderen Zusammenhang (vgl. Lessmann 1983, S. 168). Eine weitere Fassung des Themas, die in der Reymond-Werkstatt entstanden ist, befindet sich in Wien (Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 3204). Die Braunschweiger und die Wiener Schale gleichen sich in Figur und Haltung von Merkur, während die anderen Figuren unterschiedlich gestaltet sind.

Die Unterseite der Schale ist mit ornamentalem Dekor versehen. Um den Fußansatz liegt Rollwerk, das alternierend mit vier Masken und Widderköpfen besetzt ist. Zwischen

den auskragenden Partien des Rollwerks sind vier Festons eingehängt. Nach außen folgt eine Zone mit goldenen Arabesken vor manganfarbenem Fond sowie zum Schalenrand hin ein emaillierter Lorbeerkranz. Ähnliche Schalen, deren Unterseiten mit nur geringfügigen Variationen gestaltet sind, befinden sich beispielsweise in Paris (Musée du Louvre, Inv. Nr. OA 975; Baratte 2000, S. 195/96) und in New York (Metropolitan Museum, Inv. Nr. 04.6.5). Auch eine weitere Schale in Braunschweig weist ein vergleichbares Dekorationssystem auf (Inv. Nr. Lim 51, Kat. Nr. 78).

Der Fuß, dessen langer Schaft sich nach oben hin verjüngt, ist mit vielfältigen Ornamenten bemalt. Um den Schaftansatz liegen Akanthusblätter, aus denen abwechselnd vier geflügelte Knabenhäupter und vier Fruchtgebilde an Seilen herabhängen. In letzteren ist jeweils eine Schrifttafel eingebunden, wobei auf zwei ovalen Tafeln das Monogramm *P.R.* in grauer Oxidmalerei geschrieben steht, auf einer weiteren Tafel in der gleichen Technik das Datum 1554 und auf der vierten in Gold erneut die Jahreszahl. Die senkrecht hängenden Fruchtgirlanden werden von vier weiteren Gebinden umschlossen, die von einem geflügelten Kopf zum nächsten reichen. Auf der Standfläche ist ein umlaufender Lorbeerkranz zu sehen, der zwei Medaillons mit Frauenbüsten umschließt. Auf das manganfarbene Email der Fußunterseite sind mit Gold Lilien aufgemalt.

Form und Dekor des Fußes wiederholen sich – mit geringfügigen Variationen – bei drei ebenfalls 1554 datierten Schalen (Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 3241 – Écouen, Musée national de la Renaissance, Inv. Nr. E.CI. 889 – Aukt. Kat. Mentmore 1977, Nr. 1128). Ein weiterer Schalenfuß, bei dem die Akanthusblätter am Schaft durch Löwenmasken ersetzt sind, trägt das Datum 1552 (Descheemaeker 1994, Nr. 2).

Während aus der Reymond-Werkstatt stammende Deckel mehrfach ohne den aus Eisenoxid gewonnenen, rötlichen Inkarnatston gestaltet sind (vgl. Dresden, Grünes Gewölbe,



Kat. Nr. 77



Kat. Nr. 77

Inv. Nr. III 17), ist das Fehlen eines Fleischtones im Hauptbild, das den Schalenboden ziert, ungewöhnlich. Vielleicht kann dieses Phänomen als ein Charakteristikum der 1550er Jahre bezeichnet werden, denn auch die Darstellung in einer großen Schale von 1556 ist lediglich in Weiß- und Grautönen ausgeführt (Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 3201). Hervorzuheben sind bei der Schale in Braunschweig die souverän vorgetragenen Verkürzungen der Gliedmaßen sowie die gekonnte Körpermodellierung. Die punktförmig gesetzten Muskelpartien, wie auch die starken Konturen, finden sich mehrfach in der Produktion der 1550er Jahre.

Literatur: Riegel 1883, S. 331 (Pierre Reymond) – Riegel 1887, S. 173 – Riegel 1891, S. 171 – Riegel 1897, S. 239 – Meier 1902, S. 87 – Meier 1907, S. 100 – Meier 1915, S. 104/05 – Lessmann 1983, S. 168 – Speel 2001/02, S. 27

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

78

Schale auf hohem Fuß mit Deckel *Gastmahl des Belschazzar / Gideons Sieg über die Midianiter*

Pierre Reymond, um 1560 (Schale, Baluster)

Pierre Courteys, 3. Viertel 16. Jahrhundert (Fuß)

H 25,9 cm; Dm 18,6 cm (Deckel), 17,7 cm (Schale), 11,8 cm (Fuß); G 295,0 g (Deckel), 497,1 g (Schale und Fuß)

Maleremail in Grisaille, Goldzeichnung; Silber, vergoldet
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 523 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 338
Inv. Nr. Lim 51

Technische Beschreibung: Schale auf jeweils separat gefertigtem Baluster und Fuß. Geschweiffter Deckel. Schale, Baluster und Fuß mit Manschetten aus vergoldetem Silber



Kat. Nr. 78



Kat. Nr. 78

montiert. Verbindung zwischen Fuß und Schale unter dem Fuß mit Metallplättchen und Metallschraube abgedeckt. Standing mit Einfassung, Deckel mit Knauf und Montierung aus vergoldetem Silber. Wohl über farblosem Grundemail ganzflächig manganfarbenes Email; Darstellung in weißem Email angelegt, *enlevage*. Gleichmäßig rötlich laviertes Inkarnat, braune Oxidmalerei (Aufschriften); Goldzeichnung

Zustand: 1884 von C. Bourdet im Schalenboden ergänzt. Weitere Ergänzungen am Schalenrand. Partiiell neuvergoldet

Die in Grisaille bemalte Fußschale mit Deckel besteht aus Bestandteilen, die von Emaillieuren zweier unterschiedlicher Werkstätten gefertigt wurden und ursprünglich nicht zusammen gehörten. Während Schale, Baluster und Deckel der Werkstatt von Pierre Reymond zugeschrieben werden können, kann Pierre Courteys als Emaillieur des Schalenfußes gelten.

Dargestellt ist im Schalenboden ein Gastmahl, zu dem zahlreiche Gefäße mit Speisen gebracht werden und das Musiker mit ihrem Spiel untermalen. Aus den Wolken erscheint eine Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger und an der Wand die in braunroter Oxidmalerei ausgeführte Aufschrift *MANE THETEI PHARES*. Eine zweite Aufschrift *DANIEL XIII*, am unteren Bildrand, gibt eine Bibelstelle an, allerdings mit einer falschen Kapitelangabe. Es handelt sich um das *Gastmahl des Belschazzar* (Dan. 5, 1–30): Mit Gefäßen, die sein Vater Nebukadnezar aus dem Tempel in Jerusalem geraubt hatte, bestreitet Belschazzar, König der Chaldäer, ein Gastmahl, als ihm eine Hand erscheint, die – übersetzt – die Worte *gezählt gewogen geteilt* schreibt. Erschrocken sucht der König nach einem Weisen, der ihm das Geschehene deuten kann. Er findet ihn in Daniel, der Belschazzar erklärt, dass seine Tage gezählt seien, Gott ihn für zu leicht befunden habe und sein Reich geteilt werde. Laut Bibeltext tritt dies am gleichen Tag ein. Da sich das Thema eines Gastmahles, zu dem besondere Gefäße aufgetragen wurden, hervorragend zum Dekorieren von Tischschmuck eignet, wurde es mehrfach in der Reymond-Werkstatt gestaltet, beispielsweise auf einer Schale (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. OA 6189; Baratte 2000, S. 251) und einer Kanne (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. R 281; Baratte 2000, S. 199). Als Bildvorlage diente einer der zahlreichen Holzschnittillustrationen, die Bernard Salomon zum Bibeltext angefertigt hatte (vgl. Inv. Nr. Lim 60, Kat. Nr. 94). Der Emaillieur passte das rechteckige Modell dem Schalenrund an, indem er Treppenstufen ergänzte. Zudem fügte er an der linken Seite zwei Knaben ein, die er aus dem *Quos Ego* benannten Kupferstich Marcantonio Raimondis übernahm (zu dem Stich vgl. Inv. Nr. Lim 57, Kat. Nr. 75 – Inv. Nr. Lim 76, Kat. Nr. 74).

Auf der Unterseite der Schale umschließt Rollwerk, auf das alternierend vier Masken und vier Puttenköpfe gesetzt sind, den Schaftansatz. Zwischen vier nach außen auskragenden Partien des Rollwerks sind Festons eingehängt. Es folgt zum Schalenrand hin eine Zone mit goldenen Arabesken sowie ein breiter Fries mit Eierstabmotiven. Dieses Dekorationssystem wiederholt sich in ähnlicher Form auf weiteren Schalen, die in der Reymond-Werkstatt hergestellt wurden (vgl. Inv. Nr. Lim 74, Kat. Nr. 77).



Kat. Nr. 78

Die Außenseite des geschweiften Deckels ist mit einer weiteren biblischen Begebenheit geschmückt. Nach unten wird das Bildfeld von einem breiten Fries mit Eierstabornament abgeschlossen. Zu sehen ist ein mit Schild und erhobenem Schwert ausgestatteter Feldherr, zu dessen linker Seite mehrere Männer in Hörner blasen. Umlaufend sind weitere Krieger sowie Fliehende und Tote dargestellt. Die Szene lässt sich als *Gideons Sieg über die Midianiter* identifizieren (Buch der Richter 7). Gideon heißt seine Männer, mit denen er das Lager der Midianiter umzingelt hat, auf Widderhörnern zu blasen, Tonkrüge zu zerschlagen und gleichzeitig Gotteslob anzustimmen. Durch das Einwirken Gottes richten die Feinde daraufhin die Schwerter gegeneinander, so dass Gideon mit einem Herr von nur 300 Mann den Feldzug siegreich abschließen kann. Die gleiche Szene findet sich auch auf einem Teller aus der Reymond-Werkstatt (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. R 307; Baratte 2000, S. 256). Während in der Braunschweiger Arbeit die Figuren als Fries über das Rund des Deckels verteilt wurden, drängte der Emaillieur des Tellers die Darstellung auf engem Raum zusammen und staffelte sie tiefenräumlich – ein Beispiel für die Fähigkeit der Reymond-Werkstatt, graphische Vorlagen an unterschiedliche Formen anzupassen. Als Bildvorlage diente wiederum ein Holzschnitt Salomons.

Die Deckelinnenseite wird von vier Rollwerkkartuschen mit eingestellten Fruchtbündeln bestimmt, in denen Knaben mit Saiteninstrumenten vor einem landschaftlichen Hintergrund dargestellt sind. Dieses Schmuckelement findet sich auf mehreren Deckeln der Werkstatt, wobei die Form der Kartuschen variiert (Limoges, Musée municipal, Inv. Nr. 80.364; Notin 1992, S. 154/55 – Dresden, Grünes Gewölbe, Inv. Nr. III 17 – Nürnberg, Tucher-Schloss, Inv. Nr. HG 10290c – Cincinnati, Taft Museum, Inv. Nr. 1931.320; Verdier 1995, S. 373). Die üppige Goldzeichnung zwischen den Kartuschen wurde – wohl im Zuge der Restaurierungskampagne im 19. Jahrhundert – aufgefrischt. Der Knauf, dessen Gegenschraube kunstvoll als Blattmanschette gestaltet wurde und sich somit an die Form des emaillierten Akanthus anlehnt, besteht aus vergoldetem Silber und wurde vermutlich im 18. Jahrhundert angebracht. Seine



Kat. Nr. 78

Existenz wird bereits in dem vor 1785 entstandenen Inventar (H 62) erwähnt.

Während Deckel, Schale und Baluster, letzterer ist mit Meereswesen bemalt, der Reymond-Werkstatt zuzuordnen sind, stammt der Fuß von einer anderen Hand. Laut Riegel befand sich auf der Fußunterseite das Monogramm *I.C.*, das lange Zeit als Jean Courteys aufgelöst wurde (Riegel 1883, S. 222). Es sind allerdings auf der Fußunterseite nur in Gold aufgemalte Sterne zu sehen. Riegels Angabe, die in den folgenden Publikationen tradiert wurde, beruht womöglich auf einer Verwechslung mit einem weiteren Fuß, dessen Unterseite tatsächlich mit den Buchstaben *I.C.* beschriftet ist (vgl. Inv. Nr. Lim 138, Kat. Nr. 111). Die Gestaltung des Fußes mit Rollwerkbändern, zwischen denen Gehänge aus Rüstungen und Früchten sowie mit Tüchern umwundene Köpfe eingestellt sind, lassen vielmehr an Arbeiten von Pierre Courteys denken (vgl. Fahnenornament eines Tellers in Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MR 2430; Baratte 2000, S. 282). Auch der Vergleich der chemischen Zusammensetzung mit Arbeiten, die von Courteys signiert wurden (Inv. Nr. Lim 58 & 145, s. Tabelle im Anhang), unterstützt diese Annahme. Nicht geklärt werden konnte, wann die Neukombination von Schale und Fuß erfolgte. Deckel (Knauf), Schaft (Manschette) und Fuß (Stranding) weisen alle vergoldete Silberblechfassungen auf, die wohl im 18. Jahrhundert angefertigt worden sind. Das Verbindungsstück aus Metall, vermutlich Kupfer, zwischen Baluster und Fuß hingegen wurde anscheinend im 19. Jahrhundert eingefügt. Vergleichbare Schalen aus der Reymond-Werkstatt, die auf einem Balusterschaft stehen, enden zumeist mit einem glockenförmigen Fuß (vgl. Dresden, Grünes Gewölbe, Inv. Nr. III 18; New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. 04.6.5), wie er beispielsweise bei einer weiteren Braunschweiger Schale zu finden ist (Inv. Nr. Lim 76, Kat. Nr. 74). Da dieser ebenfalls vermutlich nicht der originale Fuß für das kleine Gefäß und mit einer Szene des Alten Testaments bemalt ist, könnte es sich dabei um den ursprünglich zur Belschazzar-Schale gehörigen Fuß handeln.



Kat. Nr. 78

Naturwissenschaftlicher Kommentar von H. Bronk und S. Röhrs

Beim Vergleich des Schwarz in Fuß, Tazza und Baluster der Kanne erwies sich, dass es sich beim Fuß wahrscheinlich um eine Ergänzung handelt, während Baluster und Tazza eine gute Übereinstimmung zeigten. Das Schwarz des Fußes besaß ein höheres K_2O/CaO -Verhältnis und höhere Werte für P_2O_5 , Rb_2O , NiO und CoO .

Literatur: Riegel 1883, S. 222 (Jean Courteys) – Riegel 1887, S. 170/71 – Riegel 1891, S. 168/69 – Riegel 1897, S. 236/37 – Meier 1902, S. 87 (Jean Courteys) – Meier 1907, S. 99 – Meier 1915, S. 104 – Meier 1921, S. 85

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

79

Deckel einer Fußschale *Mannalese*

Pierre Reymond, 1560/70
monogr. auf der Außenseite *P.R.*

Dm 19,0 cm; G 280,5 g
Maleremail in Grisaille, Goldzeichnung; Silber, vergoldet
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 517 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 330
Inv. Nr. Lim 73

Technische Beschreibung: Geschweiffter, zur Mitte hin erhöhter Deckel; Knauf aus vergoldetem Silber. Farbloses Grundemail, darüber manganfarbenes Email. Darstellung mit weißem Email, *enlevage*, leichtes *impasto*, gleichmäßig rötlich laviertes Inkarnat. Goldzeichnung
Zustand: 1884 von C. Bourdet restauriert. Kleine Ergänzungen am Deckelrand (Flechtband), z.T. wieder ausgebrochen; einige Sprünge. Auf der Innenseite Ergänzung am Deckelrand (entsprechend der Oberseite); einige Sprünge; Gold

berieben. Auf der Innenseite Schildchen, auf dem mit Bleistift zu 332

Die Außenseite des Deckels weist auf einem in Grisaille gearbeiteten, umlaufenden Fries eine vielfigurige Szene auf, in der antikisch gekleidete Personen runde, vom Himmel fallende Objekte aufsammeln. Das Bildfeld schließen nach außen ein Perlband in Gold und ein emaillierter Fries aus Eierstabornament ab. Die schmale Fläche des abgewinkelten Randes füllt ein goldenes Flechtband. Der äußerste Rand ist weiß emailliert, darauf wurde mit niedrig gebranntem Eisenoxid eine Linie aufgezeichnet, die siebenfach von jeweils vier Schräglinien durchbrochen wird. Wie auch die mit Goldzeichnung aufgetragene Aufschrift *EXODE XVI* besagt, handelt es sich bei der dargestellten Szene um eine Begebenheit aus dem Alten Testament, nämlich die Mannalese während des Auszugs der Israeliten aus Ägypten (Exod. 16, 2–31). Gott versorgte die Zweifler abends mit Wachteln und am Morgen mit Brot. Laut Bibeltext fanden die Israeliten das Brot am Morgen, wenn sich der Tau hob, jedoch wurde der Mannasegen vielfach als Regen dargestellt. Diese Szene, die sich besonders gut für den Dekor von Tafelgeschirr eignete, wurde von verschiedenen Emailleuren dargestellt, beispielsweise von Pierre Courteys auf einem halbrund gebogenen Kastendeckel (New York, Frick Collection, Inv. Nr. 16.4.33; Verdier/Forcarino 1977, S. 182–187), von Jean III Pénicaud auf einer ihm zugeschriebenen Tafel (Cincinnati, Taft Museum, Inv. Nr. 1931.309; Verdier 1995, S. 358–60), von Colin Nouailher auf einer Tafel (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. OA 11018; Baratte 2000, S. 72/73) oder von Jean Court dit Vigier im Boden einer Fußschale (Inv. Nr. Lim 52, Kat. Nr. 109). Pierre Reymond stellte das Thema mehrfach dar, beispielsweise auf einer Kanne (New York, Frick Collection, Inv. Nr. 16.4.26; Verdier/Forcarino 1977, S. 158–162), auf einem Deckel (Sotheby's London, 31.5.1986, Nr. 167), einem weiteren Deckel, der die unvollständige Jahreszahl 155 trägt (New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. 04.6.5), sowie auf einem Deckel zu einer 1575 datierten Schale (Los Angeles, Los Angeles County Museum, Inv. Nr. 48.2.14; Caroselli

1993, S. 122–27). Er folgte hierbei – wie die meisten Emailleure – einem Holzschnitt Bernard Salomons, der in verschiedenen Bibeleditionen seit 1553 erschienen war (vgl. Inv. Nr. Lim 60, Kat. Nr. 94). Während Reymond bei den genannten Beispielen der graphischen Vorlage recht genau folgte, adaptierte er das Thema für einen 1556 datierten Deckel etwas freier (Dresden, Grünes Gewölbe, Inv. Nr. III 18).

Auf der Innenseite umschließt eine Rollwerkkartusche, in die vier geflügelte Puttenköpfe eingestellt sind, Fruchtgirlanden und Akanthusblätter. Nach außen folgen zwei ineinander verschlungene Flechtbänder, die acht kleine und vier große Kartuschen bilden. Während die kleinen – wie die übrigen Flächen – mit Goldranken gefüllt sind, wurden in den großen Kartuschen Meereswesen dargestellt. Neben einem Triton mit Dreizack sind drei Putten, die auf Delphinen reiten, wiedergegeben. Mit geringfügigen Abweichungen in der Gestaltung der Meereswesen wiederholt sich dieses Dekorationssystem auf einem Deckel, der zu einer Schale ummontiert wurde (Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. K 5028; Netzer 1999, S. 88–91). Leicht variiert, nämlich mit jeweils nur einer kleinen Kartusche zwischen den großen Feldern, kam der Dekor auf den Unterseiten zweier Deckel in Baltimore zur Anwendung (Walters Art Gallery, Inv. Nr. 44.66/67; Verdier 1967, S. 235–243). Vergleichbare Flechtbandkartuschen, in denen allerdings Szenen aus Aesop-Fabeln dargestellt sind, finden sich zudem auf einer Schale in Nürnberg (Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. HG 4621).

Der Deckel, der auf seiner Außenseite in brauner Oxidmalerei das Monogramm *P.R.* trägt, zeichnet sich durch eine souverän gehandhabte Technik aus. Die rechteckige Komposition des Holzschnittes wurde gekonnt zu einem umlaufenden Fries umgesetzt. Raumwirkung entfaltet sich durch die Staffelung der Figuren und durch die Abstufung von helleren zu grauen Partien, die der Emailleur durch die unterschiedliche Dicke des Weißauftrages erzielte. Die sorgfältige Modellierung der Figuren, die einen gedrunge-



Kat. Nr. 79



Kat. Nr. 79

nen Körperbau zeigen, der umfangreiche Einsatz von dünnen Schraffuren, die souverän und locker gesetzt sind, sowie das insgesamt dunkle Erscheinungsbild lassen eine Entstehung in den späten 1560er Jahren annehmen.

Der Deckel, der im 18. Jahrhundert wechselweise einer Schale vom Monogrammistin I.C. (Inv. Nr. Lim 59, Kat. Nr. 110; vgl. H 32) und einer Schale Reymonds (Inv. Nr. Lim 75, Kat. Nr. 96; laut eines eingeklebten Schildchens) zugeordnet wurde, gilt heute als Einzelstück der Sammlung. Der Knauf in Form eines Zedernzapfens ist eine nachträgliche Ergänzung, die vermutlich im 18. Jahrhundert angefertigt wurde.

Literatur: Riegel 1883, S. 220 (P. Reymond) – Riegel 1887, S. 173 – Riegel 1891, S. 171 – Riegel 1897, S. 239 – Meier 1902, S. 87 – Meier 1907, S. 100 – Meier 1915, S. 104/05

80

Salzgefäß auf hohem Fuß *Szenen aus dem Psyche-Märchen / Kopf mit Helm*

Pierre Reymond, 3. Viertel 16. Jahrhundert

H 11,8 cm; Dm 10,6 cm (Fuß), 8,4 cm (Napf); G 220,2 g
Maleremail in Grisaille, Goldzeichnung; Silber, vergoldet
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 539 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 354
Inv. Nr. Lim 139

Technische Beschreibung: Salzgefäß aus drei Teilen (Schale, Baluster, Fuß), die durch eine Metallstange von innen zusammengehalten werden; diese ist auf der Fußunterseite mit einer Kupferplatte verschraubt. Verbindungsstellen mit zwei Manschetten aus vergoldetem Silber umschlossen. Wohl über farblosem Grundemail ganzflächig manganfarbenes Email; Darstellung in Weiß, *enlevage*. Akzentuierung (Flammen) und Ornamente (durchbrochene Linie auf dem Schalenrand und Flechtband am Fuß) in Eisenrot. Goldzeichnung
Zustand: 1884 von C. Bourdet im Schalenboden ergänzt (vermutlich nach Neumontage mit Metallstange). 2001 Ergänzung am Baluster durch U. Gerloff. Im Schalenboden und am Baluster Sprünge. Goldzeichnung berieben; Kreisornament auf Deckplatte mit kalt aufgebrachter Goldbronze erneuert. Lederschild mit goldgeprägter Inventarnummer auf dem Baluster. Auf Fußunterseite aufgeklebtes Schildchen mit Bleistiftaufschrift 354, Aufschrift mit schwarzem Lack *Lim 139*

Das Salzgefäß auf hohem Fuß wird von einer Deckplatte abgeschlossen, deren runde Vertiefung zur Aufnahme des Gewürzes diente. In Grisaille ist in diesem Schalenboden die Büste einer behelmten Person dargestellt, deren Geschlecht nicht eindeutig erkennbar ist. Bartlosigkeit und der Ansatz von Brüsten lassen eine weibliche Kriegerin, vielleicht die Göttin Minerva, vermuten. Der Kopf der Dargestellten ist zur linken Seite gewandt. Vermutlich bildete das Salzgefäß ursprünglich mit einem zweiten ein Paar, wobei das Gegenstück wohl mit einer Büste in gegenläufiger Körperhaltung verziert war (vgl. Inv. Nr. Lim 85/86,

Kat. Nr. 124/125). Mit goldenen Punkten füllte der Emailleur den Hintergrund. Die Fahne der Deckplatte ist mit stark eingedrehtem Rollwerk gestaltet, das abwechselnd mit je zwei Kinderköpfen und zwei Blüten besetzt ist. Zwischen den vier Segmenten des Ornaments treten Früchte hervor. Diese kompakte Variante von Rollwerk, das durch Helligkeitsabstufungen und Schraffuren räumliche Wirkung entfaltet, findet sich in vergleichbarer Art mehrfach auf solchen Deckplatten der Reymond-Werkstatt. Sie befinden sich beispielsweise in Wien (Kunsthistorisches Museum; Ilg 1884, S. 120, Nr. 5), in Paris (Musée du Louvre, Inv. Nr. R 267; Baratte 2000, S. 264), in Limoges (Musée municipal, Inv. Nr. 345 und Inv. Nr. 46) sowie im Kunsthandel (Sotheby's London, 31.1.1997, Nr. 150 – Sotheby's New York, 26.1.2000, Nr. 40). Letzteres, das Wiener und das zweite Beispiel aus Limoges weisen auch die gleiche Form – Schale, Baluster, Fuß – auf. In der ehemaligen Sammlung Spitzer befand sich ein weiteres Salzgefäß dieses Typus (Aukt. Kat. Spitzer 1893, S. 92, Nr. 521).

Baluster und Fuß sind mit drei Szenen aus dem Psyche-Märchen bemalt – jener Geschichte um die Königstochter Psyche, die der römische Schriftsteller Apuleius im 2. Jahrhundert n. Chr. schrieb. Am Fuß, dessen Unterseite weiß emailliert ist, kombinierte der Emailleur eine im Erzählverlauf frühe und eine späte Begebenheit: Am Anfang der Geschichte steht die *Toilette der Psyche*, nachdem sie im Palast Amors zu dessen Geliebten geworden war, während die Szene *Psyche und Cerberus* zum abschließenden Teil des Märchens gehört. Beide Darstellungen finden sich auf Tellern, die in der Reymond-Werkstatt entstanden. (New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. 04.6.8 – Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. R 275; Baratte 2000, S. 244). Auf dem Baluster ist als umlaufender Fries die Szene *Venus erfährt*



Kat. Nr. 80



Kat. Nr. 80

von der Verletzung Amors zu sehen. Alle drei Darstellungen beruhen auf Stichen des Meisters B. mit dem Würfel (vgl. Inv. Nr. 47–49, Kat. Nr. 57–59), allerdings nutzte der Emailleur hier wahrscheinlich die seitenverkehrten Kopien von Jacques Androuet du Cerceau (vgl. Verdier 1967, S. 264).

Der Emailleur verwendete keine Rottönung des Inkarnats – vielleicht, um mit der strengen, auf Schwarz und Weiß reduzierten Darstellung einem vermeintlichen antiken Charakter nahe zu kommen. Ebenso schränkte er den Gebrauch von Goldzeichnung auf wenige Details ein. Allerdings setzte er Eisenoxid, das sich im Brennprozess rot färbt, für die Gestaltung der Flammen ein. Die Figuren sind sorgfältig modelliert und mit kräftigen Konturen vom Hintergrund abgehoben. Vor allem an dem behelmten Kopf im Schalenboden zeigt sich ein gewisser Schematismus, der sich aus der Mehrfachproduktion solcher Gefäße für die Tafeldekoration erklärt.

Literatur: Riegel 1883, S. 224 – Riegel 1887, S. 180 – Riegel 1891, S. 178 – Riegel 1897, S. 246 – Meier 1902, S. 246

81

Schale eines Salzgefäßes Zwei Profilbüsten

Pierre Reymond, 3. Viertel 16. Jahrhundert

Dm 4,7 cm; G 10,1 g
Maleremail in Grisaille, Goldzeichnung
Aufgeführt im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806)
unter Nr. 531a
Inv. Nr. Lim 117

Technische Beschreibung: Rundes, kräftig konkav vertieftes Plättchen. Wohl über klarem Grundemail ganzflächig manganfarbendes Email; Darstellung in Weiß, *enlevage*. Goldzeichnung. Farbloses *contre-émail*

Zustand: Rand an mehreren Stellen ergänzt; Sprünge; Goldzeichnung nahezu vollständig abgerieben. Im *contre-émail* über der gesamten Fläche Sprünge, darunter Grünspanbefall. Rand umlaufend ausgebrochen und mit harziger Masse überzogen. Auf der Rückseite aufgeklebtes Schildchen, darauf mit Bleistift 531a; auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 117

Auf der konkav gewölbten Fläche des kleinen Rundbildes wurden in Grisaille zwei Profilbüsten dargestellt, die hintereinander angeordnet sind. Bei der vorderen Gestalt handelt es sich um eine Frau mit hochgesteckten Haaren, bei der hinteren um einen Mann, dessen Mantel mit einer Schließe angedeutet ist. Den Hintergrund füllten ehemals in Gold ausgeführte Sternchen, die heute nur noch als Schatten sichtbar sind. Vergleichbare Doppelköpfe gehörten zum Repertoire der Reymond-Werkstatt und wurden mehrfach eingesetzt, beispielsweise auf einer Schale (Cincinnati, Taft Museum, Inv. Nr. 1931.304; Verdier 1995, S. 366–69), auf der Außenseite eines Deckels (London, Victoria & Albert Museum, Inv. Nr. C. 748–1925) oder auf der Innenseite eines Schalendeckels (Paris, Inv. Nr. OA 974; Baratte 2000, S. 193).

Die konkave Form des Rundbildes weist auf seine ehemalige Funktion. Es diente wahrscheinlich als Schale eines Salzgefäßes (vgl. Inv. Nr. Lim 139, Kat. Nr. 80). Entsprechend der erheblichen Zahl, in der solcher Tischschmuck angefertigt wurde, ist die Ausführung geübt, aber mechanisch. Weiße Striche bezeichnen die wulstige, etwas vorstehende Oberlippe. Schematisch nebeneinander gesetzte Schraffuren tragen, wie beispielsweise an der Nackenpartie sichtbar, wenig zur Plastizität bei. Im Gegensatz zu eher flächigen Körperpartien entfaltet der Haarkranz räumliche Wirkung, die durch den Auftrag weißer Punkte als Lichthöhen entsteht.

Literatur: Riegel 1883, S. 233 – Riegel 1887, S. 178 – Riegel 1891, S. 176 – Riegel 1897, S. 244



Kat. Nr. 81

Teller *Jason ergreift das Goldene Vlies / Frauenkopf in Ornamentrahmen*

Pierre Reymond, um 1565–70
monogr. r. im Spiegel *P.R.*

Dm 20,0 cm; G 219,7 g
Maleremail in Grisaille, Goldzeichnung
Vermutlich identisch mit einem im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 489 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 304 aufgeführten Teller
Inv. Nr. Lim 65

Technische Beschreibung: Runder Teller mit wulstigem Rand. Beidseitig farbloses Grundemail, darüber manganfarbenes Email. Darauf Darstellung in Weiß mit *enlevage* angelegt, *impasto*. Rötlich laviertes Inkarnat. Goldzeichnung

Zustand: Nagelloch am oberen Rand. Kleine Ergänzungen am Übergang zwischen Fahne und Steigbord. Vergoldung teilweise erneuert. Auf der Unterseite Spuren eines aufgestempelten roten Dreiecks. Auf dem unteren Tellerrand Lederschild mit der goldgeprägten Zahl 65; auf der Unterseite Aufschrift mit schwarzem Lack 65

Der als Grisaille ausgeführte Teller verbindet in ungewöhnlicher Weise Elemente eines Monatstellers mit einer mythologischen Darstellung. Im Spiegel ist ein Mann in antiker Rüstung und mit einem Fell in seiner ausgestreckten Hand zu sehen. Auf dem Altar, an den er tritt, steht eine Statue, die mit Helm, Schwert und Speer ausgestattet ist. Über dem Krieger schwebt ein geflügeltes Wesen, das einen Lorbeerkranz über seinen Kopf hält. Die Szene lässt sich als eine Begebenheit aus der Argonauten-Sage identifizieren – der Beschreibung einer langen Reise mit dem Schiff *Argo*, in deren Verlauf Jason und seine Gefährten das *Goldene Vlies* zurückeroberten. Dieses Fell eines goldenen Widders war aus Thessalien, der Heimat Jasons, geraubt und nach Kolchis verbracht worden, wo es in einem Hain des Ares

aufbewahrt wurde. Dargestellt ist der Moment, in dem Jason an den Altar des Ares tritt, der als Statue sichtbar ist, und das Vlies ergreift. Über ihm schwebt eine Siegesgöttin, die den erfolgreichen Ausgang des Geschehens signalisiert. Die Darstellung geht auf einen von 26 Kupferstichen zurück, die René Boyvin nach Entwürfen von Léonard Thiry zur Argonauten-Sage stach und die 1563 als Illustrationen für den *Livre de la Conquête de la Toison d'Or* erschienen. In den Jahren 1567/68 gestaltete Pierre Reymond nach diesen Vorlagen eine berühmte Folge von Tellern, die auf der Unterseite das Wappen des Jean-Jacques II de Mesmes tragen. Es haben sich Beispiele in verschiedenen Sammlungen erhalten (vgl. Marquet de Vasselot 1913(2); Notin 1994; Crepin-Leblond 1995; Notin 2002(1), S. 84/85). Der Teller, der die entscheidende Szene, nämlich die Zurückerobung des Vlieses, zeigt, befindet sich heute in Paris (Musée du Louvre, Inv. Nr. OA 4024; Baratte 2000, S. 219).

Eigentümlich ist, dass die Bildunterschrift nicht das Thema angibt, vielmehr wurde am unteren Rand der Darstellung mit bräunlicher Oxidmalerei der Monatsname *MAY* aufgebracht. Auf der Fahne befindet sich zudem am oberen Rand ein emailliertes Medaillon, in das mit Gold das Sternzeichen Löwe, das zumeist dem Monat August zugeordnet ist, gemalt wurde. In der Verschiebung der astrologischen Zeichen um zwei Monate und im ornamentalen Fahnen Dekor, der aus vier Kartuschen besteht, zwischen denen langgezogene Greifen platziert sind, ähnelt der Teller einer Folge von Monatstellern (Inv. Nr. 61–64, 66–72; Kat. Nr. 83–93). Da er zudem die Aufschrift *MAY* trägt, wurde der Jason-Teller, dessen eigentliches Thema erst vor wenigen Jahren erkannt worden ist, vermutlich schon im 18. Jahrhundert zu der genannten Folge gezählt, deren Mai-Teller offensichtlich fehlte. Wie auch die Monatsfolge trägt der Jason-Teller das in braunroter Oxidmalerei ausgeführte Monogramm *P.R.* Während der Fahnen Dekor, der ebenfalls mit vier Kartuschen und Rollranken bemalt ist, dem der Monatsteller gleicht, weist die Unterseite des Jason-Tellers jedoch eine Variation zu dem Dekor der Folge auf. Dies lässt eine etwas frühere Entstehung vermuten: Um eine



Kat. Nr. 82



Kat. Nr. 82

mittig gesetzte Frauenbüste liegt ein breiter Eierstabfries, der von üppigen Fruchtgirlanden in Rollwerk umschlossen wird. Diese Kombination von Ornamenten verwendete die Reymond-Werkstatt auf mehreren Tellern, die mit Datumsangaben aus den 1560er Jahren versehen sind. Solcherart verzierte Unterseiten weisen beispielsweise zwei Teller auf, die das Datum 1566 tragen (Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. Nr. 44.162/190; Verdier 1967, S. 249–53), oder fünf Teller mit dem Wappen der Familie Séguier, die ebenfalls mit der Aufschrift 1566 bezeichnet sind (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. R 262, R 264, MR 2431, R 268, MR 2429; Baratte 2000, S. 210–15). Auch ein Teller, der das Datum 1562 trägt (Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. L 439), sowie ein 1565 datierter Teller in Limoges (Musée municipal, Inv. Nr. 54.240) zeigen die gleiche ornamentale Gestaltung der Unterseite.

Der Jason-Teller entstand somit einige Jahre vor den 1571 datierten Monatstellern in Braunschweig, deren fehlenden Mai-Teller er ersetzt. Ob ein in der Werkstatt vorhandener Teller mit der Argonauten-Szene zu einem Monatsteller umgewidmet wurde, um die unvollständige Serie zu ergänzen, ist zweifelhaft, da das emaillierte Sternzeichen – im Gegensatz zu den Aufschriften – gleichzeitig mit der mythologischen Szene entstanden sein muss. Obwohl der Jason-Teller und die Monatsfolge jeweils im Spiegel mit dem Monogramm *P.R.* bezeichnet sind, unterscheiden sie sich in stilistischer Hinsicht deutlich. Beispielsweise legte der Emailleur der Monatsteller nur dünne Schichten von Weiß über die manganfarbene Grundierung, womit er eine dunkle Gesamterscheinung hervorrief. Im Vergleich dazu wirkt der Jason-Teller heller, da nahezu die gesamte Fläche mit – deutlich dicker aufgetragenem – Weiß überzogen ist. Die Arbeitsweise dieses Emailleurs charakterisiert zudem ein kleinteiliger Auftrag von Weißhöhlungen, die spürbares *impasto* bilden und zu einer etwas unruhigen Figurendarstellung führen. Weiterhin setzte er auffallend viele, schematische Kreuzschraffuren ein. Es handelt sich bei dem Jason-Teller und der Folge von Monatstellern um die Werke zweier unterschiedlicher Mitglieder der Werkstatt Pierre Reymonds, die beide unter dem Monogramm *P.R.* firmierten.

Literatur: Riegel 1883, S. 220 – Riegel 1887, S. 173 – Riegel 1891, S. 171 – Riegel 1897, S. 239 – Meier 1902, S. 87 – Meier 1907, S. 99 – Meier 1915, S. 104 – Meier 1921, S. 85 – Walz 1999, S. 127 – Ausst. Kat. Kassel 1999/2000, S. 381–384, Nr. 16.1.2

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

83–93

Elf Teller Monatsbilder / Profilköpfe in Ornamentrahmen

Pierre Reymond, 1571
monogr. jeweils im Spiegel *P.R.*; dat. auf einer Fahne
(Inv. Nr. Lim 67) 1571

Maleremail in Grisaille, Goldzeichnung
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 485–488, 490–496 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 300–303, 305–311
Inv. Nr. Lim 61–64, 66–72

Technische Beschreibung: Runde Teller, deren Ränder wulstig nach unten gebogen sind. Beidseitig farbloses Grundemail, darüber ganzflächig manganfarbenes Email, dann partiell weißes Email. Binnenzeichnung und Schraffuren durch *enlevage*, stellenweise leichtes *impasto*. Rötlich laviertes Inkarnat; einige Bildelemente (Speisen, Flammen) mit Eisenrot aufgemalt. Monogramm und Konturierung der Sternzeichen in graubrauner Oxidmalerei. Goldzeichnung

Die elf, in Grisaille-Malerei ausgeführten Teller illustrieren den Verlauf eines Jahres, wobei jeder der ehemals zwölf Teller einen Monat darstellt (es fehlt der Mai). In den Spiegeln ist jeweils eine für die Jahreszeit typische Tätigkeit abgebildet. Zumeist stehen wechselnde Arbeitsgänge der Bauern für das Fortschreiten der Zeit. Die Ruhezeiten Januar und Februar werden dagegen mit Szenen in bürgerlichen Interieurs bebildert. In lateinischen Großbuchstaben geschriebene Aufschriften auf den Tellern bezeichnen die einzelnen Monate namentlich. Sie wurden – ebenso wie das Monogramm *P.R.*, das sich auf allen Tellern findet – mit bräunlicher Oxidmalerei ausgeführt. Zusätzlich verdeutlichen Sternzeichen, die mit Gold auf die Tellerfahne aufgemalt wurden, den Jahreszyklus. Das seit dem Spätmittelalter zunehmend beliebte Genre der Monatsdarstellungen fand um 1540 seinen ersten Niederschlag im Maleremail (vgl. Inv. Nr. 28–37, Kat. Nr. 28–37). Wenn auch in der Folgezeit zahlreiche Emailleure dieses Thema aufgriffen, so spezialisierten sich Pierre Reymond und seine Werkstatt im besonderen Maße auf dieses Genre.

Mit einer Kupferstichfolge von Étienne Delaune (R.D. 185–196) stand seit 1568 eine Bildvorlage zur Verfügung, der sich Reymond mehrfach bediente. Warum er den 1571 datierten Braunschweiger Tellern jedoch erneut ein älteres, noch nicht identifiziertes graphisches Modell zu Grunde legte, das er bereits in den 1560er Jahren mehrfach genutzt hatte, bleibt unklar. Diese Vorlage verwendete er beispielsweise bei zwei, jeweils 1565 datierten Tellern in Limoges (Musée municipal, Inv. Nr. 54.240) und Lyon (Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. L 443; Verdier 1987, S. 10). Weitere Teller nach der gleichen graphischen Folge befinden sich in Baltimore (Walters Art Gallery, Inv. Nr. 44.162/190; Verdier 1967, S. 249–53), in Prag (Uměleckoprůmyslové muzeum, Inv. Nr. UPM-ič.5.388/2), in Écouen (Musée national de la Renaissance, Inv. Nr. E.CI. 1858/57), in Oxford (Ashmolean Museum, Inv. Nr. 1947.191.252/253), in Paris (Musée du Louvre, Inv. Nr. R 262, R 264, MR 2431, R 268, MR 2429; Baratte 2000, S. 210–15) sowie im Kunsthandel (Christie's London, 18.7.1977, Nr. 79/80). Zwei der genannten Beispiele, die Exemplare in Lyon und Baltimore, zeigen ein reitendes Paar. Diese Darstellung illustriert den Mai – also jenen Monat, der in Braunschweig nicht vorhanden ist. Der ornamentale Dekor der Unterseite und ein Wappen (Baltimore) sowie das Datum 1565 (Lyon) schließen jedoch die Hypothese aus, es könne sich um den fehlenden Teller handeln.

Die Monatsdarstellungen in den Tellerspiegeln werden von einem in Gold ausgeführten Flechtband eingefasst, das die Kehlung verziert. Auf der Fahne sind acht langgezogene Greifen dargestellt, die vier hochovale Kartuschen einfassen. Ein Medaillon befindet sich oben in der Mitte der Fahne. Im Gegensatz zu den vier Kartuschen, die leer bzw.

nur schraffiert sind, ist letzteres mit einer grauen Fläche gefüllt, auf der mit Gold jeweils ein Sternzeichen aufgetragen wurde. Mit Hilfe von brauner Oxidmalerei konturierte der Emailleur die flächig angelegten Goldzeichnungen. Beim Abgleich der Sternzeichen mit den Darstellungen und Aufschriften im Spiegel fällt auf, dass die Abfolge der astrologischen Bilder um zwei Monate verschoben ist. So bekrönt den Januarteller nicht das Bild des Wassermanns, sondern das Bild des Widders. Diese Eigenheit scheint von der graphischen Vorlage übernommen worden zu sein, denn sämtliche oben genannte Arbeiten Reymonds nach diesen Graphiken gleichen sich in dieser Besonderheit. Die nach Delaune angefertigten Monatsteller zeigen hingegen die Sternzeichen in der heute üblichen Anordnung. Eine mögliche Erklärung für die Verschiebung des Zodiakus um zwei Monate liegt in der Tradition astrologischer Tabellen, die seit der Antike häufig mit dem Bild des Widders begannen. Entsprechend wurde dieses Sternzeichen an den Anfang gesetzt – unabhängig von dem dargestellten Monat (vgl. Ausst. Kat. Kassel 1999/2000, S. 381).

Das Dekorationssystem der Unterseite gleicht sich auf allen elf Tellern: In der Spiegelmitte ist jeweils ein Profilkopf zu sehen, der von einem achtzackigen Stern eingefasst wird. Dieser setzt sich aus zwei ineinander verschränkten Quadraten, die von Balken gebildet werden, zusammen. Die unbemalten Flächen dunklen Emails sind mit Goldpunkten gefüllt. Um dieses Innenbild liegt ein breiter Fries mit Eierstabmotiven, der von zwei weißen Linien umschlossen wird. Die Unterseite der Kehlung ist mit goldenem Rankenornament verziert. Auf der Fahnenunterseite bilden vier hochovale Kartuschen ebenso viele Kompartimente, in denen zwei langgezogene Rollranken stehen. Diese sind jeweils mittig mit goldenen Bändern „zusammengebunden“. Der gleiche aufwändige Unterseitendekor findet sich auf dem genannten Teller in Lyon (Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. L 443) sowie einem weiteren Monatsteller Pierre Reymonds in Oxford (Ashmolean Museum, Inv. Nr. 1947.191.253).

Die durch den unterschiedlich dicken Auftrag von weißem Email über dunklem Fond entstandenen Grisaillearbeiten sind souverän ausgeführt. Fein ausgearbeitete Übergänge zwischen dünneren und dickeren Schichten weißen Emails modellieren die Körper in abgestuften Grautönen. Weitere Differenzierung erzielte der Emailleur durch den Einsatz gleichmäßig gesetzter Schraffuren und Weißhöhungen. Farbliche Akzente entstehen durch die rötliche Lavierung der Hautpartien, einzelne in Eisenrot ausgeführte Bildelemente (Trauben, Schweineblut) sowie die im Bildfeld sparsam eingesetzte Goldzeichnung. Ein gewisser Schematismus in der Ausführung sowie zeichnerische Mängel – beispielsweise mehrfach sehr klein ausgefallene Köpfe oder eine etwas unbeholfene Verkürzung und Torsion der Gliedmaßen – lassen als Autor eher einen Werkstattmitarbeiter als Pierre Reymond selbst vermuten. Vergleichbare Teller mit Monatsdarstellungen wurden in großer Zahl wiederholt, da sie sich großer Beliebtheit als Tafelschmuck erfreuten (vgl. Crepin-Leblond 1995/96). Das Monogramm *P.R.* ist somit weniger als Signatur Pierre Reymonds denn als Signet einer ganzen Werkstatt zu verstehen.

Literatur: Riegel 1883, S. 220 – Riegel 1887, S. 173 – Riegel 1891, S. 171 – Riegel 1897, S. 239 – Meier 1902, S. 87 – Meier 1907, S. 99 – Meier 1915, S. 104 – Meier 1921, S. 85 – Ausst. Kat. Kassel 1999/2000, S. 381-384, Nr. 16.1.2 – Notin 2002(3), S. 160, 162

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

83

Monatsteller Januar

Dm 20,4 cm; G 229,8 g
Inv. Nr. Lim 61

Zustand: Guter Zustand. Einige Schwundrisse auf der Vorderseite sowie einige Kratzer auf der Standfläche. Auf der Unterseite Reste eines gestempelten roten Dreiecks. Auf dem unteren Tellerrand Lederschild mit der goldgeprägten Zahl 61; auf der Unterseite Aufschrift mit schwarzem Lack 61

Im Spiegel des Tellers befinden sich am rechten Bildrand das Monogramm *P.R.* sowie am unteren die Aufschrift *IAN-VIER*. Die Darstellung zum Monat Januar zeigt eine Intérieurszene, in der sich ein sitzendes Paar und zwei stehende Männer zum Gespräch um einen Tisch gruppiert haben, der direkt vor dem wärmenden Kamin platziert wurde. Weiterhin ist ein Hund zu sehen, der einen Knochen zerkaut. Die Ausstattung des Raumes, beispielsweise der prunkvolle Kamin und die repräsentativen Möbel, sowie die Kleidung der Personen markieren das feudale Milieu, in dem das Geschehen spielt. Das Sternzeichen auf der Fahne zeigt einen Widder. Die Gestaltung der Oberseite wiederholt sich auf einem Teller in Prag (Uměleckoprůmyslové muzeum, Inv. Nr. UPM-ič.5.388/2). Lediglich in der Ausformung des mittig gesetzten Profilkopfes variiert der Unterseitendekor der elf Teller – hier handelt es sich um einen grotesk gezeichneten, männlichen Kopf mit Haartuch und weit aufgerissenem, verzogenem Mund.

84

Monatsteller Februar

Dm 20,5 cm; G 218,2 g
Inv. Nr. Lim 62

Zustand: Guter Zustand; leichte Kratzer auf der Standfläche. Auf der Unterseite ein gestempeltes rotes Dreieck. Auf dem unteren Tellerrand Lederschild mit der goldgeprägten Zahl 62; auf der Unterseite Aufschrift mit schwarzem Lack 62

Im Spiegel des Tellers befinden sich am rechten Bildrand das Monogramm *P.R.*, das sich in einer Kartusche auf der Unterseite wiederholt, sowie am unteren Rand die Aufschrift *FEVRIER*. Die Kälte des Monats Februar wird überzeugend durch eine Szene im Innenraum illustriert, in der sich zwei, mit dicker Wintergarderobe bekleidete Menschen am prasselnden Kaminfeuer wärmen. Ein weiterer Mann, der frierend seine Schultern zusammengezogen und die Hände vor den Mund gelegt hat, tritt hinzu. Die Darstellung



Kat. Nr. 83



Kat. Nr. 83



Kat. Nr. 84



Kat. Nr. 84

eines Patrizier-Wohnraumes ähnelt dem des Januar-Tellers, allerdings wurden Details variiert – beispielsweise die Ausformung des Kamins oder des Stuhls. Das Sternzeichen auf der Fahne zeigt den Stier. Interieur und Sternzeichen wiederholen sich auf einem Teller in Paris (Musée du Louvre, Inv. Nr. R 262; Baratte 2000, S. 210). Im Zentrum der Unterseite ist ein nach links blickender, männlicher Profilkopf zu sehen, dessen Schädel von einer über den Ohren lang auslaufenden Kappe bedeckt ist. Wie beim vorherigen Beispiel ist der Dargestellte mit weit aufgerissenem Mund gezeigt.

85

Monatsteller März

Dm 20,6 cm; G 232,6 g

Inv. Nr. Lim 63

Zustand: Ergänzungen am oberen und unteren Tellerrand. Größere Ausbrüche an Kante zwischen Fahne und Steigbord, teilweise mit gelblichem Lack ergänzt (oben und unten). Standfläche leicht zerkratzt. Auf dem unteren Tellerrand Lederschild mit der goldgeprägten Zahl 63; auf der Unterseite Aufschrift mit schwarzem Lack 63

Im Spiegel des Tellers befinden sich am rechten Bildrand das Monogramm *P.R.* sowie am unteren die Aufschrift *MARS*. Zwei Tätigkeiten illustrieren den Monat März: Vor



Kat. Nr. 85



Kat. Nr. 85



Kat. Nr. 86



Kat. Nr. 86

dem Hintergrund einer Stadtsilhouette beschneidet ein tiefgebeugter Mann Weinreben, während ein zweiter mit geschultertem Gewehr zum Jagen in den Wald schreitet. Ein dritter Mann hat eine gespannte Armbrust bereits auf eine Beute angelegt, die zu holen zwei Hunde ansetzen. Das Sternzeichen Zwilling zeigt in Seitenansicht zwei kleine Figuren, die einander gegenüberstehen und sich an den Armen fassen. Eine Wiederholung von Innenbild, Fahnenornament und Sternzeichen findet sich auf einem Teller in Paris (Musée du Louvre, Inv. Nr. R 264; Baratte 2000, S. 211). Auf der Unterseite ist die Büste eines bärtigen Mannes zu sehen, der eine turbanähnliche Kopfbedeckung und einen Mantel mit Pelzkragen trägt.

86

Monatsteller April

Dm 20,5 cm; G 215,4 g

Inv. Nr. Lim 64

Zustand: Wenige Sprünge. Ergänzung an der Kante zwischen Fahne und Steigbord (rechte Seite). Auf dem unteren Tellerrand Lederschild mit der goldgeprägten Zahl 64; auf der Unterseite Aufschrift mit schwarzem Lack 64

Im Spiegel des Tellers befinden sich am linken Bildrand das Monogramm *P.R.* sowie am unteren die Aufschrift *AVRIL*. Als typische Tätigkeit für den Monat April wurde das Holzfällen ausgewählt. Während ein Mann mit der Axt ausholt, um einen Baumstamm zu durchtrennen, verschnürt ein zweiter Mann Äste für den Transport in die im Hintergrund



Kat. Nr. 87



Kat. Nr. 88

sichtbare Ansiedlung. Über der Darstellung erscheint das Sternzeichen Krebs. Eine 1566 datierte Fassung dieses Monatstellers befindet sich in Paris (Musée du Louvre, Inv. Nr. R 268; Baratte 2000, S. 213) Eingerahmt von verschiedenen Ornamentformen steht im Zentrum der Unterseite eine nach rechts gewandte Frauenbüste, die mit einem hochgeschlossenen Oberteil bekleidet ist. Die nach hinten gebundenen Haare werden von einem flatternden Band gehalten.

87

Monatsteller Juni

Dm 20,5 cm; G 222,9 g
Inv. Nr. Lim 66

Zustand: Guter Zustand, Nagelloch am oberen Rand; einige Sprünge. Auf dem unteren Tellerrand Lederschild mit der goldgeprägten Zahl 66; auf der Unterseite Aufschrift mit schwarzem Lack 66

Im Spiegel des Tellers befinden sich am unteren Bildrand die Aufschrift *IVIN* sowie das Monogramm *P.R.* Der Monat Juni wird durch die Schafschur illustriert. Im Vordergrund sitzt eine Frau im Freien und hält ein Schaf auf ihren Knien, das sie mit einem großen Schneidewerkzeug schert. Ein Mann bringt auf seinen Schultern aus der im Mittelgrund sichtbaren Herde das nächste Tier, einen Widder, herbei. Weiterhin ist die Rückkehr eines Jägers zu sehen, der seine Beute, einen Vogel, in der Hand und seine Armbrust geschultert trägt. Das Sternzeichen Jungfrau wird durch eine frontal gezeigte Figurine dargestellt. Die Unterseite zeigt einen nach rechts gewandten Kopf mit Lorbeerkranz und Bart.



Kat. Nr. 88

88

Monatsteller Juli

Dm 30,3 cm; G 230,4 g
Inv. Nr. Lim 67

Zustand: Nagelloch am oberen Rand. Fehlstelle am Übergang zwischen Fahne und Steigbord (rechte Seite). Kratzer auf der Standfläche. Auf der Unterseite ein gestempeltes rotes Dreieck. Auf dem unteren Tellerrand Lederschild mit der goldgeprägten Zahl 67; auf der Unterseite Aufschrift mit schwarzem Lack 67

Im Spiegel des Tellers befinden sich am linken Bildrand das Monogramm *P.R.* sowie am unteren die Aufschrift *IVILLET*. Das Datum 1571 in einem Medaillon der Fahnenunterseite aufgebracht. Der Sommermonat Juli wird durch die Heu-



Kat. Nr. 87



Kat. Nr. 89

ernte bestimmt. Im Vordergrund schwingt ein Mann die Sense, während ein zweiter – halb vom hohen Gras verborgen – sich mit einem Schluck aus einer Flasche erfrischt. Im Hintergrund ist ein Mann beim Antreiben eines Pferdes zu sehen, das den Wagen mit der Ernte zum Hof zieht. Als Sternzeichen ist eine Waage auf der Fahne zu sehen. Eine übereinstimmende Kombination von Monatsdarstellung, Sternzeichen und Fahnenornament findet sich auf einem Teller in Paris (Musée du Louvre, Inv. Nr. MR 2431; Baratte 2000, S. 212). Eine Frauenbüste mit hochgestecktem Haar, nach rechts gewandt, steht im Zentrum des Unterseitendekors.

89

Monatsteller August

Dm 20,4 cm; G 251,6 g
Inv. Nr. Lim 68

Zustand: Nagelloch am oberen Rand. Fehlstelle am Übergang zwischen Fahne und Steigbord (rechte Seite). Standfläche mit einigen Kratzern. Auf dem unteren Tellerrand Lederschild mit der goldgeprägten Zahl 68; auf der Unterseite Aufschrift mit schwarzem Lack 68

Im Spiegel des Tellers befinden sich am unteren Bildrand die Aufschrift *AOVST* sowie das Monogramm *P.R.* Im August erfolgt die Kornernte, mit der im Bild drei Männer beschäftigt sind. Während einer mit einer Handsense die Ähren schneidet, recht ein zweiter diese zusammen. Die dritte Person trägt eine zusammengebundene Garbe auf ihren Schultern. Auf der Fahne ist das Sternzeichen Skorpion zu sehen. Eine nach rechts gewandte Frauenbüste, deren aufgestecktes Haar von einem Lorbeerkranz bekrönt wird, steht im Zentrum der Unterseite.



Kat. Nr. 89

90

Monatsteller September

Dm 20,4 cm; G 220,4 g
Inv. Nr. Lim 69

Zustand: Nagelloch am oberen Rand. Kleine, heute rissige Ergänzung am rechten Rand, dort einzelne Sprünge im Email. Standfläche mit einigen Kratzern. Auf dem unteren Tellerrand Lederschild mit der goldgeprägten Zahl 69; auf der Unterseite Aufschrift mit schwarzem Lack 69

Im Spiegel des Tellers befinden sich am rechten Bildrand das Monogramm *P.R.* sowie am unteren die Aufschrift *SEPTEMBRE*. Weinlese und -kelter illustrieren den Monat September. Eine Frau und ein Mann tragen Körbe mit Trauben von den aufgebundenen Reben zu einem großen Bottich. Sämtliche Früchte sind mit aufgemaltem Eisenoxid rötlich gefärbt, was eine ästhetisch reizvolle Akzentuierung der Grisaille ergibt. Uneindeutig geriet die Darstellung des Korbträgers, dessen hinter dem Rücken verschränkter Arm kaum zu erahnen ist. Das Sternzeichen Schütze ist als bogenschießender Kentaur ausgeformt. Zwei weitere Beispiele dieses Monatstellers haben sich erhalten, in Baltimore (Walters Art Gallery, Inv. Nr. 44.190; Verdier 1967, S. 249–53) und in Oxford (Ashmolean Museum, Inv. Nr. 1947.191.253). Auf der Unterseite ist mittig die nach links gewandte Büste einer Frau zu sehen, deren aufgesteckte Frisur von einem Haaraufsatz bekrönt wird.

91

Monatsteller Oktober

Dm 20,4 cm; G 262,2 g
Inv. Nr. Lim 70

Zustand: Guter Zustand. Nagelloch am oberen Rand, Standfläche mit einigen Kratzern. Auf der Unterseite Reste



Kat. Nr. 90



Kat. Nr. 90



Kat. Nr. 91



Kat. Nr. 91

eines rot aufgestempelten Dreiecks. Auf dem unteren Tellerrand Lederschild mit der goldgeprägten Zahl 70; auf der Unterseite Aufschrift mit schwarzem Lack 70

Im Spiegel des Tellers befinden sich am unteren Bildrand die Aufschrift *OCTOBRE* sowie das Monogramm *P.R.* Das neuerliche Bestellen der Felder illustriert den Monat Oktober. Während ein Mann mit dem Spaten die Erde umgräbt, bringt ein zweiter auf einem fertig gepflügten Acker bereits den Samen aus. Der Pflug ist am Feldrand abgebildet. Auf der Fahne ist das Sternzeichen Steinbock in Gold aufgetragen. Vergleichsbeispiele dieses Monatstellers befinden sich in Écouen (Musée national de la Renaissance, Inv. Nr. E.Cl. 1858/57) sowie im Kunsthandel (Christie's London, 18.7.1977, Nr. 79). Die Büste eines bärtigen Kriegers,

dessen Helm mit einem Federbusch verziert ist, steht im Zentrum des Unterseitendekors.

92

Monatsteller November

Dm 20,4 cm; G 254,3 g

Inv. Nr. Lim 71

Zustand: Nagelloch am oberen Rand; kleine Sprünge im Bereich der Fahne; Standfläche mit einigen Kratzern. Auf dem unteren Tellerrand Lederschild mit der goldgeprägten Zahl 71; auf der Unterseite Aufschrift mit schwarzem Lack 71



Kat. Nr. 92



Kat. Nr. 92



Kat. Nr. 93



Kat. Nr. 93

Im Spiegel des Tellers befinden sich am rechten Bildrand das Monogramm *P.R.* sowie am unteren die Aufschrift *NOVENBRE*. In diesem Monatsbild wird die Verarbeitung von Flachs gezeigt. Vor einem großen Hof befinden sich zwei Frauen. Während die Stehende den Flachs bricht, „hechelt“ ihn die Sitzende. Das Sternzeichen Wassermann ist als Standfigur dargestellt, die mit seitlich ausgestreckten Armen zwei Krüge ausleert. Vergleichsbeispiele des Monatstellers befinden sich in Oxford (Ashmolean Museum, Inv. Nr. 1947.191.253) sowie im Kunsthandel (Christie's London, 18.7.1977, Nr. 80). Auf der Unterseite ist der Profilkopf eines nach rechts gewandten, bärtigen Mannes zu sehen, der eine phrygische Mütze trägt.

93

Monatsteller Dezember

Dm 20,4 cm; G 250,4 g

Inv. Nr. Lim 72

Zustand: Nagelloch am oberen Rand. Mehrere Absplittierungen am inneren Rand der Fahne, dort auch Sprünge im Email. Standfläche mit einigen Kratzern. Auf dem unteren Tellerrand Lederschild mit der goldgeprägten Zahl 72; auf der Unterseite Aufschrift mit schwarzem Lack 72

Im Spiegel des Tellers befinden sich am linken Bildrand die Aufschrift *DECENBRE* sowie das Monogramm *P.R.* Die Tätigkeiten im Monat Dezember sind Schweineschlachten

und Holzsammeln. Das Blut des Tieres, dem ein Mann mit dem Messer die Halsschlagader durchtrennt hat, fängt eine Frau mit einer großen Kelle auf. Hinter dieser Gruppe ist ein Mann zu sehen, der ein Bündel Reisig auf den Schultern trägt. Der Hof ist auffallend reich mit Säule, Rundbogenfenstern und skulpturalem Schmuck geschmückt. Als Sternzeichen wurden zwei Fische in das Medaillon auf der Fahne gezeichnet. Eine 1565 datierte Version dieses Monatstellers befindet sich in Limoges (Musée municipal, Inv. Nr. 54.240), eine 1566 datierte in Paris (Musée du Louvre, Inv. Nr. MR 2429; Baratte 2000, S. 214). Im Zentrum der Unterseite ist ein nach links gewandter, bärtiger Kopf zu sehen, der im Haar einen Lorbeerkranz trägt.

94

Farbabb. 20

Henkelkanne *Schlacht der Israeliten und der Amalekiter / Quellwunder des Moses*

Pierre Reymond, 1570er Jahre
monogr. auf der Schulter P.R.

H 34,8 cm (Henkel); Dm 10,7 cm (Fuß); G 936,0 g
Maleremail in Grisaille, blaues Email, Goldzeichnung; Silber, vergoldet
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 475 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 290
Inv. Nr. Lim 60

Technische Beschreibung: Bauchige Henkelkanne, bestehend aus fünf, vor dem Emaillieren zusammengefügteten Teilen: Fuß, Bauch, Schulter, Hals und Henkel. Zwischen Bauch und Fuß Manschette aus vergoldetem Silber in Form von Blättern. Henkelinnenseite mit acht Gusslöchern. Fuß, Bauch, Hals, Henkelinnenseite: Farbloses Grundemail, darüber manganfarbenes Email. Darstellung in weißem Email, Binnenzzeichnung durch *enlevage*. Dünn rötlich laviertes Inkarnat. Punktueller Einsatz von Eisenoxid (Wunden); Goldzeichnung. Rand des Ausgusses, Henkelaußenseite, Bauchring, Fußring: Farbloses Grundemail, dann weißes, dann blaues Email; Goldzeichnung. Ausguss: Farbloses Grundemail, darüber weißes Email. Darstellung in grünem Email (Blätter) und graubrauner Oxidmalerei (Äste); Goldzeichnung

Zustand: Risse an beiden Henkelansätzen; kleine Fehlstelle am Rand des Ausgusses. Ergänzung und neuerlicher Ausbruch auf der Schulter (oberhalb des Wasserfelsens). Mehrere, kleine Fehlstellen am Fußrand. Gold stellenweise berieben. Auf der Unterseite des Gefäßfußes aufgeklebtes Schildchen mit Bleistiftaufschrift 290, diese Zahl durchgestrichen und durch 145 ersetzt, dies erneut durchgestrichen und durch 60 ersetzt.

Die reizvoll mit Grisaille-Darstellungen sowie blau emailliertem Bauch- und Fußring verzierte Kanne kennzeichnet eine markante Form. Im Vergleich zu anderen Beispielen, deren Silhouette sehr viel gestreckter wirkt (vgl. Inv. Nr. 54, Kat. Nr. 102 & Inv. Nr. 105, Kat. Nr. 126), erscheint der Gefäßkörper ausladend und bauchig. Der Ausguss sitzt nicht auf dem Hals auf, sondern entwickelt sich mit geschwungener Linienführung aus diesem. Diese spezielle Form weisen weitere Kannen auf, die alle der Werkstatt Pierre Reymonds

zuzuschreiben sind. Sie befinden sich in Dresden (Grünes Gewölbe, Inv. Nr. III 13), St. Petersburg (Ermitage, Inv. Nr. F-298; Dobroklonskaja 1969, S. 38), in Paris (Musée du Louvre, Inv. Nr. R 276; Baratte 2000, S. 206/07) und in Hamburg (Museum für Kunst und Gewerbe, Inv. Nr. 1906.439).

Das zentrale Bildfeld zeigt die Darstellung einer Schlacht, in der sich Männer mit Schwertern, Steinen und Speeren gegenseitig bekämpfen. Die in Gold aufgetragene Aufschrift *EXOD XVII* bezeichnet das Kriegsgeschehen als eine biblische Begebenheit, nämlich die Schlacht zwischen den Israeliten und dem Nomadenvolk der Amalekiter (Exod. 17, 8–16). Beim Auszug aus Ägypten werden die Israeliten in einen Kampf verwickelt, den sie mit Gottes Hilfe unter der Leitung Josuas gewinnen. Im Hintergrund ist auf einem Berg der kniende Moses, in Gold bezeichnet mit *MOISE*, zu sehen. Seine Arme stützen zwei Männer, Aaron und Hur, denn solange Moses den Gottesstab erhoben hält, stellen die Israeliten die stärkere Streitmacht. Die Darstellung folgt einem Kupferstich von Barthel Beham (T.I.B. 15, Nr. 18), der als „Kampf um das Banner“ geführt wird. Der Emailleur übernahm die antikisierende Darstellungsform, die Kämpfenden nackt darzustellen, auch für seine Schilderung eines biblischen Geschehens. Die bühnengleiche, letztlich von antiken Sarkophagen abgeleitete Inszenierung der graphischen Vorlage, die den Kampf als Fries vor dunklem Hintergrund zeigt, veränderte er, indem er die Figuren mit einer Landschaft mit Zelten hinterfing. Den Stich von Beham rezipierte die Reymond-Werkstatt mehrfach für die Dekoration von Kannen; Vergleichsbeispiele befinden sich in Limoges (Musée municipal, Inv. Nr. 79.361; Notin 1992, Nr. 28), in London (British Museum, Inv. Nr. 1913.12–20, 26), in Dresden (Grünes Gewölbe, Inv. Nr. III 13), im Kunsthandel (Aukt. Kat. Mentmore 1977, Nr. 1121/23) sowie in Cincinnati (Taft Museum, Inv. Nr. 1931.291; Verdier 1995, S. 368–70). Bei letztgenannter Kanne wird – wie bei dem Braunschweiger Beispiel – der Fries ebenfalls durch eine Landschaftsdarstellung hinterfangen, die den Blick in die Tiefe lenkt.

Die Schulter ist mit einer weiteren biblischen Begebenheit bemalt, die chronologisch unmittelbar vor der Amalekiter-Schlacht lag. Bezeichnet ist sie mit den ehemals goldenen und heute fast verblassten Aufschriften *OISE* und *EXOD XVII*. Während des langen Zuges in das Gelobte Land ereilte die Israeliten peiniger Wassermangel, der die Dürstenden an ihrem Führer Moses und an Gott zweifeln ließ. Auf den flehenden Hilferuf des Moses hin verhiess Gott diesem, dass er mit seinem Stab Wasser aus einem Felsen schlagen könne (Exod. 17, 1–7). Dieses Quellwunder gestaltete der Emailleur nach einem Holzschnitt von Bernard Salomon, der mit zahlreichen weiteren zuerst in einer Bibelausgabe von Jean de Tournes (Lyon 1544), dann in Claude Paradins *Quadrins historique de la Bible* (Lyon 1553) veröffentlicht worden war. Beide Publikationen erfuhren mehrere Neuauflagen. Vermutlich verfügte Reymond über die erweiterte Ausgabe von 1556, da er auch Maleremails nach dort zusätzlich aufgenommenen Illustrationen fertigte (Ross 1939, S. 94). Wie die Amalekiter-Schlacht findet sich auch die Darstellung des Quellwunders mehrfach im Werk Reymonds, beispielsweise auf der Oberseite eines Schalendeckels (Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. K 5028;



Kat. Nr. 94

Netzer 1999, S. 88), auf einem runden Becken (New York, Frick Collection, Inv. Nr. 16.4.25; Verdier/Focarino 1977, S. 140) sowie auf dem Gefäßkörper der sogenannten Zweiten Tucher-Kanne (München, Residenz, Inv. Nr. 568). Der Bauchring, an dem das noch nicht emaillierte Kupfer der Schulter über den Kannenbauch gesteckt worden war, ist mit blauem Glasfluss emailliert und mit einem in Gold aufgetragenen Lorbeerkranz versehen. Diese farbliche Akzentuierung betont die Horizontale und somit die bauchige Form.

Der Kannenfuß weist auf der Unterseite manganfarbenen Fond auf, der mit Streublumen in Gold bemalt wurde. Die Oberseite ist mit zwei geflügelten und auf Delphinen reitenden Putten bemalt, zwischen denen ein Vogel mit ausgebreiteten Schwingen und eine Kandelabervase stehen. Zusätzliche Goldrispen füllen die Zwischenräume aus. Das blaue Email des Fußringes wurde mit goldenen Arabesken bemalt. Exakt die gleiche Gestaltung des Kannenfußes findet sich bei den beiden oben genannten Beispielen in Dresden und Paris. Über den emaillierten Akanthusblättern, die den Kannenhals ringförmig umschließen, ist die Unterseite des Ausgusses mit üppigen Goldarabesken bemalt. Ungewöhnlich ist die Gestaltung des Ausgusses selbst. Auf den weißen Fond, wie er bei allen Kannen aus Limoges zu finden ist, wurden grüne Blätter emailliert, die mit graubrauner Oxidmalerei bildlich zu Lorbeerzweigen zusammengeschlossen wurden. Der Henkel ist außen mit blauem Email überzogen, auf das goldene Arabesken aufgemalt wurden, die Innenseite ist mit goldenen Streublumen auf manganfarbenem Fond verziert. Dieses Dekorationsschema, das Grisaille mit blauen Elementen akzentuiert und auch den Ausguss mit Lorbeerzweigen gestaltet, findet sich bei allen oben genannten Kannen mit der markanten bauchigen Form.

Das Monogramm *P.R.*, das in grauer Oxidmalerei auf der Kannenschulter eingebrannt wurde, legt eine Zuweisung der Kanne an die Reymond-Werkstatt nahe. Charakteristisch für Arbeiten dieser Werkstatt ist die tiefenräumliche Ausgestaltung des Hintergrundes, der sich hinter dem Fries der Schlachtendarstellung hinzieht. Die stark konturierten, stämmigen Figuren mit ihren ausgeprägten, wenig in das Körperganze integrierten Muskelpartien sind das Charakteristikum eines Mitarbeiters der Reymond-Werkstatt. Stilistische Aspekte, beispielsweise die dunkle Tönung des Inkarnats und die rötliche Fassung einiger Haarschöpfe, sprechen zudem für eine Entstehung in den 1570er Jahren, als sich das Spätwerk der Werkstatt den Arbeiten des Monogrammistens I.C. anzunähern beginnt.

Literatur: Riegel 1883, S. 218 (P. Reymond) – Riegel 1887, S. 173 – Riegel 1891, S. 171 – Riegel 1897, S. 239 – Hedergott 1973 – Walz 1990, S. 29 – Netzer 1999, S. 90 – Baratte 2000, S. 206 (dort irrtümlich mit Inventarnummer 526a)

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

95

Farbabb. 21

Rundes Becken *Szenen aus der Geschichte Josephs / Ornamente der Schule von Fontainebleau*

Pierre Reymond, um 1570

monogr. im Spiegel *P.R.*, auf der Unterseite zweimal *P.R.*

Dm 46,4 cm; G 1945,2 g

Polychromes Maleremail, *paillons*, Goldzeichnung
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 471 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 286
Inv. Nr. Lim 77

Technische Beschreibung: Rundes Becken mit erhöhtem Mittelstück (Kannenrast) und breiter Fahne. Spiegel: Über farblosem Grundemail passig geschnittene *paillons*; lineare Zeichnung in Grau, darüber polychromes und weißes Email; Binnenzeichnung der weißen Flächen durch *enlevage*-Linien und graubraune Oxidmalerei (Augenbrauen, Fingernägel). Kräftig rötliche, zum Teil unregelmäßig aufgetragene und etwas pulvrige Tönung des Inkarnats. Goldzeichnung. Fahne und Unterseite: Über farblosem Grundemail ganzflächig manganfarbenes Email, darauf Weiß oder passig geschnittene *paillons* (letzteres nur Fahne/Oberseite), dann polychromes Email. Kräftig rötlicher Inkarnatston, Goldzeichnung

Zustand: Im Spiegel zahlreiche Ergänzungen mit harziger, bemalter Masse, die heute stumpf, vergilbt und rissig ist. Weitere Ergänzungen auf der Fahne. Gold zum Teil stark abgerieben. Standfläche zerkratzt und mit Splitterungen. Goldzeichnung auf der Unterseite partiell abgerieben. Lederschild mit goldgeprägter Inventarnummer

Das runde, polychrom bemalte Becken ist mit einem erhöhten Mittelstück versehen, einer sogenannten Kannenrast, über der ursprünglich eine Kanne aufgestellt wurde. Gewöhnlich deckte eine runde Scheibe, die hier fehlt, die Kannenrast ab. Der umlaufende Figurenfries zeigt zwei Szenen aus dem Alten Testament, die – wie auch die Aufschrift *GENESE XLVIII* angibt – zur Geschichte Josephs gehören. Jakob sendet während einer Hungersnot seine Söhne nach Ägypten, um Korn zu kaufen. Sein Sohn Joseph, den die Brüder ehemals verkauft hatten, bekleidet dort inzwischen die Position des obersten Landesverwalters. Seine Brüder erkennend bringt er sie in eine ähnlich verzweifelte Situation, wie er sie bei seinem Verkauf erlebt hatte: Er lässt seinen Silberbecher in einem der Kornsäcke verstecken, den seine Brüder mit nach Hause nehmen. Dargestellt ist der Moment, in dem die Helfer Josephs die bereits auf der Heimreise befindlichen Brüder stellen, die Säcke öffnen und vor den Augen der entsetzten Brüder den Becher im Sack des Jüngsten, Benjamin, finden (Gen. 44, 1–12), der hier mit der in Oxidmalerei aufgetragenen Aufschrift *BENIAMIN* gekennzeichnet ist. In der zweiten Hälfte des Frieses ist die nachfolgende Szene dargestellt: Die Brüder müssen zurück in das Haus des Joseph und werfen sich ihm zu Füßen nieder. Namentlich genannt werden mit den Aufschriften *IOSEPH* und *BENIAMIN*, die auf weiß gemalten Schildchen aufgetragen wurden, zwei der Protagonisten. Auf die Ankündigung Josephs, den vermeintlichen Tatverdächtigen als Sklaven bei sich zu behalten, bietet sich Juda als Ersatz für den vom Vater besonders geliebten Benjamin an (Gen. 44, 18–34). Der nachfolgende



Kat. Nr. 95

Moment, in dem sich Joseph seinen Brüdern zu erkennen gibt, die daraufhin ihre alte Schuld einsehen und bereuen, ist nicht mehr dargestellt.

Die bewegende Geschichte Josephs und seiner Brüder wurde mehrfach in Maleremail umgesetzt. Pierre Courteys wird beispielsweise ein Kästchen zugeschrieben, dessen Platten mehrere Motive vorführen (New York, Frick Collection, Inv. Nr. 16.4.32; Verdier/Focarino 1977, S. 174–81). In der Werkstatt des Monogrammisten I.C. entstanden zahlreiche Teller mit einzelnen Szenen (vgl. Inv. Nr. Lim 224, Kat. Nr. 117). Auch Reymond gestaltete diese Geschichte mehrfach, darunter auf Tafeln für ein Kästchen (Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. L 469).

Die Fahne, deren Rand nach außen hin weiß abschließt, ist mit ornamentalem Dekor versehen. Auf vier Spangen, die jeweils eine Maske überwölben, ruhen zwei Sphingen. Zwischen diesen, jeweils mittig gesetzten Spangen sind um einen zentralen Blumenkorb jeweils zwei Mischwesen und zwei Blattgrotesken platziert. Im Unterschied zur Darstellung im Spiegel verwendete der Emailleur für die Fahne *paillons* nur sehr sparsam und verzichtete gänzlich auf transluzides Rot. Die Farben, die nur dünn über weißem Email aufgetragen sind, wirken opak und wie mit Weiß abgetönt.

Das Maleremail ist dreifach mit dem Monogramm *P.R.* versehen, das im Spiegel in grauer Oxidmalerei und auf der Unterseite in Gold ausgeführt wurde. Die Reymond-Werkstatt spezialisierte sich auf Becken und zugehörige Kanne: Nur wenige Beispiele vergleichbarer Form sind von anderen Emailleuren bekannt, beispielsweise von Pierre Courteys (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MR 2406; Baratte 2000, S. 278/79) oder von Jean Court dit Vigier (Descheemaeker 1994, Nr. 9). Lediglich einige Becken aus der Reymond-Werkstatt tragen ein Datum, doch scheint ihre Herstellung erst in den späten 1550er Jahren eingesetzt zu haben. Ein Beispiel, das wie die meisten in Grisaille ausgeführt wurde, weist die Jahreszahl 1558 auf (Nürnberg, Tucher-Schloss,

Inv. Nr. HG 10290b). Eine Seltenheit bilden polychrome Stücke, von denen neben dem Braunschweiger Exemplar nur zwei weitere bekannt sind. Erhalten hat sich ein polychromes Becken, das mit dem *Quellwunder des Moses* verziert ist (New York, Frick Collection, Inv. Nr. 16.4.25; Verdier/Focarino 1977, S. 140–45). Ein weiteres Beispiel aus der Werkstatt Reymonds befand sich 1920 in der Sammlung von Alphonse de Rothschild (vgl. die Unterlagen von M. Marcheix in Limoges, Musée municipal). Sein heutiger Verbleib ist unbekannt.

Die Unterseite, deren Gestaltung bei allen drei bekannten polychromen Becken weitgehend identisch ausfällt, wurde mit Ornamenten im Stile der Schule von Fontainebleau ebenfalls farbig bemalt: Radial um die Kannenrast ist viermal die Figur der Fama angeordnet. Diese mit Posaunen zum Verkünden des Ruhmes ausgestattete Personifikation folgt einem Kupferstich von Domenico del Barbieri, den dieser nach einem Wandgemälde Rosso Fiorentinos in Fontainebleau stach (T.I.B. 33, Nr. 7). Die Fama wiederholt sich auf anderen Arbeiten Reymonds, beispielsweise auf der Unterseite einer Schale (New York, Frick Collection, Inv. Nr. 16.4.29; Verdier/Focarino 1977, S. 167). Die Segmente zwischen den Personifikationen sind mit zwei Mischwesen und zwei von Spangen eingefassten Bildfeldern besetzt. In den sich gegenüberstehenden und mit einer Maske gekrönten Bildfeldern ist jeweils eine liegende Frauengestalt zu sehen: Von einem Hund und einem Hirsch wird die Jagdgöttin Diana flankiert, die mit der in Gold ausgeführten Aufschrift *LA DESSE DIANE* bezeichnet ist. Die Bildfindung folgt einem Kupferstich von Léonard Thiry, den dieser nach einer Wandmalerei Primaticcios in Fontainebleau angefertigt hatte (T.I.B. 33, Nr. 39). Mit Pfeil und Bogen ist die Liebesgöttin Venus versehen, deren Darstellung mit der Aufschrift *LA DESSE VENUS* gekennzeichnet wird. Dieser aufwändige Dekor wurde im Unterschied zur Oberseite des Braunschweiger Beckens ohne die Verwendung von *paillons* emailliert. Wie beim Fahnen Dekor der Oberseite liegen die polychromen Glasflüsse nur dünn und quasi lasierend über weißem Email. Auf der Unterseite der Fahne sind zwei in Gold ausgeführte Medaillons, in die das Monogramm *P.R.* eingetragen ist. Zwei kleine Rautenmotive und ein Lorbeergebilde füllen die Fahne außerdem.

Das Becken ist ein Beispiel für die Rückkehr der Reymond-Werkstatt zum polychromen Maleremail, nachdem sie um 1545 zum Grisaille übergegangen war (vgl. Inv. Nr. Lim 76, Kat. Nr. 74). Die Wiederaufnahme der Polychromie entsprach einem Zeitgeschmack, der im dritten Drittel des 16. Jahrhunderts erneut den Einsatz farbiger Glasflüsse im Maleremail nach sich zog. Im Unterschied zu Arbeiten, die um 1600 entstanden, dominiert im Spätwerk Reymonds noch nicht die charakteristische blau-grüne Farbpalette dieser Arbeiten. Vielmehr stehen viele Farben, darunter das wulstig über *paillons* aufgetragene, transluzide Rot, nebeneinander und erzeugen einen sehr bunten Gesamteindruck. Der Vergleich mit einem 1568 datierten polychromen Triptychon (Paris, Petit Palais, Inv. Nr. ODUT 01260) sowie mit Werken, die in Grisaille ausgeführt wurden, lässt eine Entstehungszeit um 1570 annehmen. Charakteristisch für die Spätzeit der Reymond-Werkstatt ist auch der kräftige Inkarnatston. Die kräftigen Figuren, die zum Teil kaum in das Rund des Frieses hineinzupassen scheinen, sind mit



Kat. Nr. 95

ihren typisierten, großäugigen Gesichtern schematisch ausgeführt. Fahne und Unterseite sind mit einem lasierenden Farbauftrag über weißem Email ausgeführt, der technisch an die Arbeiten Reymonds um 1540 anschließt.

Literatur: Riegel 1883, S. 218 (Pierre Reymond) – Riegel 1887, S. 174 – Riegel 1891, S. 172 – Riegel 1897, S. 240 – Meier 1902, S. 88 (Pierre Reymond) – Meier 1907, S. 101 – Meier 1915, S. 105 – Meier 1921, S. 85 – Kurzführer 1991, S. 68 – Baratte 2000, S. 187 u. S. 250

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

96

Fußschale *Anbetung des Goldenen Kalbes*

Pierre Reymond, 1571

monogr. u. dat. im Schalenboden *P.R. 1571*; monogr. u. dat. auf dem Baluster *P.R. 1571*

Dm 19,5 cm; H 14,1 cm; G 476,6 g

Maleremail in Grisaille, Goldzeichnung, z.T. graviert; Silber, vergoldet

Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 517 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 332 Inv. Nr. Lim 75

Technische Beschreibung: Fußschale, bestehend aus flacher Schale, Balusterschaft, glockenförmigem Fuß; Deckplättchen in Fußunterseite über Montagegestelle zwischen Fuß und Schaft; Manschetten aus vergoldetem Silber über Verbindungsstellen zwischen Fuß und Baluster sowie zwischen Schaft und Schale. Eventuell über farblosem Grundemail ganzflächig manganfarbenes Email; Darstellung in weißem Email, *enlevage* mit spürbarem *impasto*. Rötlich laviertes Inkarnat, zudem einige Details mit Eisenrot akzentuiert (Wein). Goldzeichnung, z. T. graviert (Goldenes Kalb) Zustand: 1884 von C. Bourdet im Schalenboden ergänzt. Bruchige und z.T. fehlende Ergänzung 2001 von U. Gerloff erneuert. Weitere Altrestaurierung am Fußrand; Sprünge im Baluster. Auf der Innenseite des Fußes aufgeklebtes Schildchen mit Kugelschreiberaufschrift 75. Auf dem Deckplättchen mit weißem Lack *Lim 75*

Im Innern der flachen Schale ist in Grisaille die Darstellung eines Bankettes ausgeführt. Um eine hohe Säule sind die Tafel, an der unter anderem ein Liebespaar Platz genommen hat, zwei Musiker mit Blasinstrumenten und tanzende Menschen gruppiert. Die Säule, deren Sockel die in Oxidmalerei ausgeführte Jahreszahl 1571 trägt, ist mit der in Gold gemalten Darstellung eines Rindes bekrönt. Im Hintergrund ist eine Zeltstadt erkennbar; auf einem Berg kniet, umgeben von einer goldenen Gloriole, ein Mann. Unterhalb des Säulenfußes ist ein Schild, eine *tabula ansata*, abgebildet, deren Aufschrift *EXODE XXXII* das Kapitel des Alten Testaments benennt, auf dem die dargestellte Szene beruht: Während Moses auf dem Berg Sinai betet und kniet, die Gebote und Anweisungen Gottes empfängt, verbleiben die Israeliten im Lager (Exod. 32). Aus Edelmetallschmuck gießen sie ein Götzenbild, das Goldene Kalb, zu dessen Ehren sie Schlachtopfer begeben und ein Festmahl veranstalten. Laut dem Text der Bibel bestraft Gott diejenigen, die an diesem Frevel teilgenommen haben. Die Bildfindung



Kat. Nr. 96



Kat. Nr. 96

beruht auf einem Holzschnitt von Bernard Salomon, der seit 1544 zur Verfügung stand (vgl. Inv. Nr. Lim 60, Kat. Nr. 94). Die gleiche Szene schmückt eine weitere, 1569 datierte Schale Reymonds, wenn auch die Gesamterscheinung dieser Darstellung deutlich heller ist (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. OA 975; Baratte 2000, S. 195/96). Eine Schale des Monogrammistens I.C. zeigt ebenfalls das Geschehen um das Goldene Kalb, allerdings in einer anderen räumlichen Anordnung (Dresden, Grünes Gewölbe, Inv. Nr. III 7). Die Pariser Schale weist ebenso wie die Braunschweiger Darstellung ein gestalterisches Detail auf, das typisch ist für Arbeiten der Reymond-Werkstatt (vgl. Inv. Nr. 76, Kat. Nr. 74): Mit starkem Schlagschatten versehene Steine füllen die leeren Flächen des Bodens.

Auf der Unterseite sind um den Schaftansatz vier gleichmäßige Bögen aus Rollwerk angeordnet, die jeweils einen Blütenbesatz tragen. Jeder der nach außen gerichteten Bögen umschließt einen geflügelten Puttenkopf. Es folgen



Kat. Nr. 96

zum Schalenrand hin goldene Arabesken sowie ein emailiertes Band mit Eierstab-Ornament. Dieses Dekorationssystem findet sich auf einer weiteren Schale Reymonds (Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. K 5029; Netzer 1999, S. 92/93) sowie auf Unterseiten von Tellern (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. R 295; Baratte 2000, S. 239 – Descheemaeker 1994, S. 32–35).

Den Baluster schmücken vier Löwenmasken. Von einem Maul zum nächsten hängen Gebinde aus Tüchern, die abwechselnd Fruchtgebilde und Schrifttafeln umfassen. Auf letzteren stehen die in Gold aufgetragenen Aufschriften *P.R.* und *1571*. Der glockenförmige Fuß weist einen umlaufenden Figurenfries auf, der in drei Gruppen gegliedert ist:

1. Zwischen zwei Kindern, die sich Masken vor das Gesicht halten, reiten zwei weitere Kinder auf einem Ziegenbock.
2. Eine mit Löwenfell versehene Gestalt beugt sich zu einem liegenden Mann und hält ihm ein Trinkgefäß an den Mund.
3. Vier Kinder kämpfen mit einem Tier, vermutlich einem Löwen. Ähnliche Friese mit reitenden, musizierenden und rangelnden Kindern stach der Meister B. mit dem Würfel nach Entwürfen Raffaels (T.I.B. 29, Nr. 36). Davon abgeleitet sind Figurenfriese mit Kindern, die auf einer Serie von Kupferstichen zur Argonautensage jeweils das Bildfeld rahmen (vgl. Netzer 1999, S. 90). Diese beiden graphischen Vorlagen dienten in der Reymond-Werkstatt mehrfach zur Gestaltung von Schalenfüßen (z.B. Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. 5028; Netzer 1999, S. 90 – Limoges, Musée municipal, Inv. Nr. 80.364; Notin 1992, S. 154/55). Die Unterseite des Fußes ist mit Streublumen und Sternen verziert, die mit Gold auf den manganfarbenen Fond gemalt sind. Von unten ist auch ein rundes Deckplättchen sichtbar, das von innen den Schaft des Fußes nach oben abschließt. Über manganfarbenem Fond ist eine stilisierte vierblättrige Blüte aus weißem Email dargestellt. Ein vergleichbares Plättchen findet sich bei einer ebenfalls 1571 datierten Schale aus der Reymond-Werkstatt (Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. K 5028; Netzer 1999, S. 88–91).

Die Fußschale ist zweifach mit dem Datum *1571* und dem Monogramm *P.R.* versehen – im Schalenboden mit braunroter Oxidmalerei, auf dem Fuß mit Gold ausgeführt. Sie entstammt der späten Reymond-Werkstatt. Charakteristisch ist die dunkle Gesamterscheinung der Darstellung, deren Grauwerte durch den dünnen, durchscheinenden Auftrag von Weiß erzielt wird. Einzelne Partien sind mit dickeren Schichten weißen Emails markiert und erzeugen als Höhung eine plastische Wirkung vor allem in der Figurendarstellung. Eine vergleichbare Lichtregie findet sich auch auf Tellern, die im gleichen Jahr entstanden sind (Inv. Nr. 61–64, 66–72; Kat. Nr. 83–93). Die Körperauffassung mit markant ausgearbeiteten Muskelpartien und kräftig gerötetem Inkarnat, die sich bei dem Knabenfries des Schalenfußes zeigt, ist ebenfalls typisch für die Produktion der 1570er Jahre und markiert den Übergang zu Arbeiten des Monogrammistens I.C. (vgl. Inv. Nr. Lim 138, Kat. Nr. 111).

Literatur: Riegel 1883, S. 221 (Pierre Reymond) – Riegel 1887, S. 173 – Riegel 1891, S. 171 – Riegel 1897, S. 239 – Meier 1907, S. 101 (Pierre Reymond) – Meier 1915, S. 105 – Meier 1921, S. 85 – Netzer 1999, S. 15

97

Farbabb. 19

Ovale Schale *Apollo und die Musen* / Ornamente nach Étienne Delaune

Pierre Reymond, um 1575
monogr. I.u. *P.R.*

H 38,4 cm; B 50,8 cm; G 1697,3 g

Maleremail in Grisaille, Goldzeichnung

Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 480 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 295
Inv. Nr. Lim 78

Technische Beschreibung: Ovale Schale mit leicht konkavem Boden; breite Fahne am äußeren Rand mit Wulst im Kupfer. Beidseitig über manganfarbenem, schwarz wirkendem Grundemail sorgfältig mit *enlevage* modelliertes Weiß. Flächig aufgetragene, rötliche Tönung des Inkarnats, die an den Rändern leichte Grate bildet; zusätzliche Akzentuierung mit Eisenrot (Lippen, Augenlider); einige Details des Fahnenornaments und der Rückseite ebenfalls mit Eisenrot. Üppige Goldzeichnung

Zustand: Auf der linken Seite der Fahne großflächige Ergänzung. Diese an einer Stelle wieder ausgebrochen, zudem verbräunt. Kleine Fehlstellen mittig am unteren und am rechten Rand. Rückseite entsprechend der Vorderseite mit Ergänzung auf der Fahne; auf dieser ein aufgestempeltes rotes Dreieck. Zahlreiche Kratzer auf der Standfläche. Goldzeichnung auf beiden Seiten wohl aufgefrischt

Umgeben von den neun musizierenden Musen sitzt Apollo, Gott der Künste, auf dem Parnass, dem traditionellen Sitz Apollos. Hier entspringt Hippokrene, eine heilige Quelle, die im Bild von einer Nymphe mit wasserspenderndem Krug symbolisiert wird. Das geflügelte Dichterross Pegasus sowie Putten, die jene Lorbeerkränze verteilen, mit denen zwei Poeten – am linken Bildrand zu sehen – bereits gekrönt wurden, ergänzen das der Musik und Dichtkunst gewidmete Ensemble. Das Thema erfreute sich im 16. Jahrhundert großer Beliebtheit. Neben der Verbindung zur Gartenkunst – in manchem Renaissance-Garten wurde ein Musenberg angelegt (vgl. Verdier 1967, S. 309) – übte der Aspekt der schöpferischen, musikalischen Kontemplation einen besonderen Reiz aus. Apollo ist dementsprechend nicht mit der Kithara, einem antiken Zupfinstrument, dargestellt, sondern mit der neuzeitlichen *Lira da Braccio* (vgl. Ausst. Kat. Hamburg 1993, S. 195). Nahezu paradigmatische Formulierung erhielt das Thema in einem Kupferstich, den der italienische Stecher Giorgio Ghisi nach einer Zeichnung seines Landsmannes Luca Penni ausführte. Dieser wurde wiederum von Stichen nach Raffaels Fresken für die Stanza della Segnatura im Vatikan inspiriert. Mit weitgehend übereinstimmender Ikonographie führte Primaticcio *Apollo und die Musen* in Frankreich ein und gestaltete mit ihnen sowohl den Ballsaal (1553–56) als auch die Ulysses-Galerie (1542–59) in Fontainebleau. Neben P. Reymond, der noch eine zweite Schale nach dem Stich Ghisis arbeitete (St. Petersburg Ermitage, Inv. Nr. F-821; Dobroklonskaja 1969, Nr. 35), rezipierten weitere Emailleure diese Bildfindung – z.B. Pierre Courteys (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MR 2439/R 261; Baratte 2000, S. 274–76), Martial Reymond (New York, Frick Collection, Inv. Nr. 16.4.29; Verdier/Focarino 1977, S. 163–69 – London, Wallace



Kat. Nr. 97

Collection, Inv. Nr. III F 268), Monogrammist I.D.C. (Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. Nr. 44.207; Verdier 1967, S. 306–09), Susanne Court (London, British Museum, Inv. Nr. Wadd. 48), Jean Limosin (Aukt. Kat. Spitzer 1893, Nr. 492) sowie ein noch nicht identifizierter Künstler (Kopenhagen, De Anske Kongers Kronologiske Samling, Inv. Nr. 1718.92.1). Ein Maleremail des 19. Jahrhunderts, das vor wenigen Jahren im Kunsthandel war, wurde ebenfalls nach der graphischen Vorlage gearbeitet (Nagel, Stuttgart, 6./7.12.2001, Nr. 69). Bei den genannten Stücken handelt es sich ausnahmslos um Schalen, da sich die Dreieckskomposition der graphischen Vorlage besonders gut für dieses Queroval eignete. Allerdings wurde das Sujet auch für andere Formen adaptiert (vgl. Lim 90, Kat. Nr. 134).

Aufwändig verziert ist die Fahne der Schale, wobei auffällt, dass – wie bei vielen Schalen Reymonds – die obere und untere Hälfte jeweils unterschiedliche Motive aufweisen. Das untere Segment umfasst einen Reigen aus geflügelten, in Ranken endenden Halbwesen mit menschlichem Oberkörper und einem laufenden nackten Knaben (Ornament weitgehend identisch auf Schalen in St. Petersburg (Ermitage, Inv. Nr. F–1388, datiert 1577; Dobroklonskaja 1969, Nr. 33), in Toulouse (Musée Paul Dupuy, Inv. Nr. 18.039), in Cincinnati (Taft Museum, Inv. Nr. 1931.235, datiert 1577, Verdier 1995, S. 377–79) und in Paris (Musée du Louvre, Inv. Nr. N 1282, datiert 1578; Baratte 2000, S. 255 – ebd. Inv. Nr. MR 2417; Baratte 2000, S. 253) sowie in der ehemaligen Sammlung Givenchy (vgl. Descheemaeker 1994, S. 42). Auf der gegenüberliegenden Fahnen­seite wird ein mittig platziertes, herzförmiges Bandwerkornament, das eine Löwenmaske umschließt, von zwei Umzügen flankiert. Jeweils von einem Posaune spielenden Satyr geleitet, ziehen zwei große Vögel einen Karren, auf dem ein Satyr sitzt und den ein weiterer anschiebt. Solche Gefolge von Fabelwesen finden sich auf zahlreichen Werken Reymonds, die in den 1560er und 1570er Jahren entstanden sind. Die beiden Ornamenttypen werden im Braunschweiger Beispiel durch zahlreiche Goldrispen optisch vereinheitlicht. Abgeschlossen wird die Fahne von einem weißen Rand, auf dem eine mehrfach mit vier parallelen Schrägstrichen durchbrochene Linie in Eisenrot aufgebrannt ist.

Die Schalenrückseite gestaltete der Emailleur – wie vielfach – nach Kupferstichen des Pariser Goldschmieds und Kupfer-

stechers Étienne Delaune. Den von Grotesken abgeleiteten, mit geflügelten Phantasiewesen besetzten Baldachin übernahm er aus einem schwarzgrundigen Ornamentstich Delaunes (R.-D. 360). Die zentrale Figur – eine Allegorie der Weisheit – entstammt einer mehrfach in Email übersetzten Folge mit Darstellungen der Freien Künste, die derselbe Künstler 1569 gestochen hatte (vgl. Thirion 1992). Der ornamentale Dekor auf der Fahne ist in vier Segmente gegliedert, die jeweils aus zwei gegenständig angeordneten, langgezogenen Volutenranken gebildet werden. Neben dem Monogrammist I.C. bedienten sich zum Beispiel auch Martial Reymond (New York, Frick Collection, Inv. Nr. 16.4.29; Verdier/Focarino 1977, S. 163–69) und Jean Reymond (New York, Frick Collection, Inv. Nr. 16.4.31; Verdier/Focarino 1977, S. 153–56) dieses Ornamentstiches Delaunes.

Die Schale ist ein äußerst akkurat ausgeführtes Maleremail mit sorgfältig emaillierten Hell-Dunkel-Abstufungen, das jedoch einen gewissen Schematismus nicht verbergen kann. Die runden Gesichter mit ihren großen Augen weisen keinerlei individuelle Züge auf und wirken recht ausdruckslos. Die bereits genannte Schale gleichen Sujets in St. Petersburg weist eine ähnliche Verbindung von perfekt gemeisterter Technik und gewisser Ausdrucksschwäche auf, so dass sich hier vielleicht die Hand von ein und demselben Emailleur in der Werkstatt Reymonds offenbart. Zwischen dem Datum 1572, das die Petersburger Schale trägt, und den 1577 und 1578 datierten Vergleichsbeispielen für das Fahnenornament ist wohl das Entstehungsdatum des Braunschweiger Stückes anzusiedeln.

Literatur: Riegel 1883, S. 218 – Riegel 1887, S. 174 – Riegel 1891, S. 172 – Riegel 1897, S. 240 – Meier 1902, S. 88 – Meier 1907, S. 101 – Meier 1915, S. 105 – Meier 1921, S. 85 – Ausst. Kat. Braunschweig 2000, S. 285, Nr. 343

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang



Kat. Nr. 97

Pierre Courteys

Pierre Courteys wurde um 1520 geboren. Er wird in einem Dokument von 1581 als verstorben genannt. Des weiteren ist von ihm belegt, dass er um 1545 ein Haus in der rue Manigne besaß, also in jener Straße, in der noch im 17. Jahrhundert Emaillure, beispielsweise die beiden Jacques Laudin, lebten. Mit einer 1544 entstandenen Fußschale bewahrt das Herzog Anton Ulrich-Museum das älteste Werk von Courteys auf, das eine Datierung trägt (Inv. Nr. Lim 56, Kat. Nr. 98). Courteys gestaltete nach italienischen und französischen Druckgraphiken polychrome und Grisaille-Arbeiten, darunter Bildtafeln und Gefäße. Besondere Bedeutung kommt großen, zum Teil aus mehreren Stücken zusammengesetzten Darstellungen von Personifikationen sowie Persönlichkeiten der antiken Geschichte und Mythologie zu, die über reliefiertem Kupferblech gearbeitet wurden. (Inv. Nr. Lim 196–198, Kat. Nr. 103–105)

Unter den von Courteys signierten Grisailen lassen sich im Wesentlichen zwei unterschiedliche Handschriften ausmachen (Netzer 1999, S. 56). Neben zumeist mythologischen Darstellungen mit kräftigen, plastisch gestalteten Figuren (Inv. Nr. Lim 56, Kat. Nr. 98) stehen Bilder mit einem kleinteiligen, schematischen Figurenstil (Lim 54; Kat. Nr. 102). Die vielfältige Farbpalette der polychromen, zumeist teilweise über *paillons* gearbeiteten Maleremails schließt transluzides Rot ein (Inv. Nr. Lim 134–136, Kat. Nr. 106–108). In der Farbigkeit ähneln diese Arbeiten jenen von Martial Courteys. Dieser, ein Sohn des Pierre Courteys, verstarb 1592.

s.a. Inv. Nr. Lim 51, Kat. Nr. 78 – Inv. Nr. Lim 57, Kat. Nr. 75

98

Farbabb. 23

Fußschale mit Deckel *Urteil des Paris / Triumphzug der Diana*

Pierre Courteys, 1544
sign. im Schalenboden *P. CORTEYS*; dat. zweifach auf dem Fuß 1544

H 17,5 cm (ohne Knauf); Dm 18,7 cm (Schale), 19,4 cm (Deckel), 10,4 cm (Fuß); G 782,2 g
Maleremail in Grisaille, Goldzeichnung; Silber, vergoldet
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 525 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 340
Inv. Nr. Lim 56

Technische Beschreibung: Tiefe Fußschale mit Deckel; Verbindung von Fuß und Schale mit Manschette aus vergoldetem Silber überfangen; Knauf aus Silber. Wohl über farblosem Grundemail ganzflächig manganfarbenes Email; Darstellung in weißem Email, *enlevage*. Hellrötlich laviertes Inkarnat. Aufschriften in bräunlicher Oxidmalerei. Goldzeichnung
Zustand: 1884 von C. Bourdet am Schalenrand außen und innen mehrfach ergänzt; die teilweise ausgebrochene Ergänzungsmasse 2001 von U. Gerloff erneuert. Sprünge.

Auf der Unterseite drei Ergänzungen. Standring des Fußes mit größerer Ergänzung, Sprünge. Goldzeichnung berieben und partiell erneuert. Verbindung von Fuß und Schale etwas gelockert. Deckel: Rand an drei Stellen außen und innen ergänzt. Goldzeichnung dort erneuert. Unter dem Fuß aufgeklebtes Schildchen, darauf mit Bleistift 340, diese Zahl mit Kugelschreiber durchgestrichen und durch 56 ersetzt; zweites Schildchen mit Kugelschreiberaufschrift 56. Auf der Innenseite des Deckels aufgeklebter Papierschildchen mit Bleistiftaufschrift *zu No. 340*, diese Zahl mit Kugelschreiber durchgestrichen und durch *zu 56* ersetzt

Die in Grisaille gearbeitete Fußschale weist eine spezifische Form auf: Die Wandung endet nicht in einem flachen Schalenboden wie bei vielen Vergleichsbeispielen (vgl. Inv. Nr. Lim 74, Kat. Nr. 77), sondern setzt sich gleichmäßig bis zum Schaftansatz fort, so dass eine tiefe, gerundete Form entsteht. Im Inneren der Schale sind drei unbekleidete Frauen und ein Mann mit Flügelhut dargestellt, die vor einem sitzenden Mann stehen. Diese Szene, das *Urteil des Paris*, führt die Vorgeschichte des Trojanischen Krieges vor: Von Merkur aufgefordert, zwischen Venus, Minerva und Juno die schönste Göttin zu wählen, überreichte der trojanische Prinz Paris der Venus den goldenen Apfel als Zeichen ihres Sieges. Diese hatte Paris versprochen, dass sich der Prinz im Falle ihres Erfolges die schönste Frau auf Erden nehmen könne. Mit dem Raub der Helena löste Paris das kriegerische Geschehen aus, das Homer in der *Ilias* erzählt. Darstellungen dieser delikaten und folgenreichen Begebenheit erfreuten sich großer Beliebtheit und wurden vielfach in Maleremail umgesetzt, beispielsweise auf einer Fußschale aus der Werkstatt Pierre Reymonds (Inv. Nr. Lim 74, Kat. Nr. 77) oder auf einer großen Schale aus der Werkstatt Léonard Limosins (Inv. Nr. Lim 80, Kat. Nr. 52). Pierre Courteys gestaltete das Thema mehrfach auf Fußschalen, die dem Braunschweiger Beispiel sehr ähnlich sind (Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. Nr. 44.169; Verdier 1967, S. 267–69 – Angers, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. MTC 1159; Chancel 1991, Fig. 8 – London, Victoria & Albert Museum, Inv. Nr. 1287–71 – ehemalige Sammlung Spitzer, Aukt. Kat. Spitzer 1893, S. 96).

Für diese Schalen sowie für eine polychrom gearbeitete Tafel (Vaduz, Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung, Inv. Nr. S 221; Vincent 1985, S. 213–16) bediente sich Courteys als Bildvorlage einer Graphik von Jean Mignon (Zerner 1969, Nr. J.M. 40). Der französische Stecher variierte hierbei einen Kupferstich Marcantonio Raimondis nach Raffael (T.I.B.26, Nr. 245; vgl. Inv. Nr. Lim 80, Kat. Nr. 52), den er seitenverkehrt übernahm. Im wesentlichen veränderte er Position und Haltung des Merkur, den er nicht in Seitenansicht, sondern in einer etwas unglücklichen, statischen Frontalansicht präsentierte. Vielleicht erklärt dieses Detail die Tatsache, dass Courteys in späteren Jahren dazu überging, das *Urteil des Paris* nicht mehr nach Mignon sondern nach Raimondi selbst zu kopieren. Diese Bildvorlage nutzte er für einen großen, 1560 datierten Teller (Christie's Genf, 16.11.1978, Nr. 268) und einen monogrammierten Teller, der in das dritte Viertel des 16. Jahrhunderts datiert wird (Christie, Manson & Woods London, 31.5.1977, Nr. 42). Für die Braunschweiger Fußschale ließ der Emaillure einige Staffagefiguren weg, übernahm jedoch die zentrale Szene sehr genau. Die Darstellung schließt – im Unterschied zur



Kat. Nr. 98



Kat. Nr. 98

Graphik – am unteren Rand mit einer Abbruchkante im Boden ab, die den Bildraum erweitert. Prominent platzierte der Emailleur an dieser Stelle die in bräunlicher Oxidmalerei aufgetragene Signatur *P. COURTEYS*.

Die Schalenunterseite weist um den Schaftansatz Rollwerk auf, das in zwei räumlichen Ebenen angeordnet ist. Die ausragenden Elemente der oberen Schicht sind mit Tierköpfen und Masken, die der unteren Schicht mit Blüten besetzt. Die Fläche zwischen dem Rollwerk und dem am äußeren Rand emaillierten Lorbeerkranz ist mit goldenen Arabesken verziert. Den Schaft des Schalenfußes umschließt ein Blattkranz, an dem vier Lorbeerkränze hängen. In diese sind zwei Puttenköpfe und zwei Schilder eingehängt. Auf letzteren wurde mit bräunlicher Oxidmalerei jeweils die Aufschrift *1544* aufgebracht. Mit einem weißen Band sind Schaft und Standfläche optisch voneinander geschieden; auf diesem weißen Band verläuft eine Linie, die mehrfach durch vier Querstriche unterbrochen wird – beides in bräunlicher Oxidmalerei ausgeführt. Oberhalb des weiß emaillierten Randes war die Standfläche ehemals mit goldenen Arabesken verziert, die – wie Streublumen auf der Unterseite des Fußes – heute nur noch als Schatten sichtbar sind. Der Schaft ist nach unten mit einem runden Deckplättchen abgeschlossen, auf dessen manganfarbener Fond mit Gold eine Blüte aufgemalt ist. Späteren Datums ist die Metallmanschette, die über der Verbindungsstelle von Fuß und Schale liegt.

Bilddarstellung und ornamentale Elemente zeichnen sich durch eine souveräne *enlevage*-Gestaltung aus, mit der die Körper sowie Ornamentformen gekonnt modelliert und der Tiefenraum gestaffelt sind. Kräftige Konturenlinien sorgen zudem für die bessere Lesbarkeit der Ton in Ton gestalteten Darstellung. Weniger überzeugend erscheinen die Parallelschraffuren, mit denen der Emailleur die verschatteten Partien dunkler gestaltete. Wie beispielsweise an den Beinen der links stehenden Minerva sichtbar wird, verwendete der Emailleur starke Linien, die verhältnismäßig weit aus-



Kat. Nr. 98

einander liegen und sich der Körperform nicht anpassen. Charakteristisch für die Courteys-Werkstatt ist der besonders helle rötliche Ton, mit dem das Inkarnat laviert wurde.

Der Schalendeckel zeigt auf seiner Außenseite den *Triumphzug der Diana*: Die Göttin der Jagd thront auf einem von vier Hirschen gezogenen Wagen und wird von einem vielfiguri- gen Gefolge begleitet. Das Bildfeld wird nach außen von einem Lorbeerkranz abgeschlossen. Die Innenseite des Deckels weist vier hochovale Medaillons auf, deren weiße Einfassungen Darstellungen von stehenden Knaben umschließen. Die Knaben, die sehr bewegt mit Streichinstru- menten hantieren, sind vor dunklem, golden gepunktetem Hintergrund gezeigt – lediglich der Boden ist mit weißem Email angedeutet. Die Zwickel sind mit goldenen Arabesken überzogen, zum Rand hin schließt der Dekor mit einem umlaufenden Lorbeerkranz und einem goldenen Flechtband ab. Mit dem Braunschweiger Stück vergleichbare Schalen- deckel entstanden in den 1550er Jahren mehrfach in der Werkstatt Pierre Reymonds (Wien, Kunsthistorisches Muse- um, Inv. Nr. 3239 – Descheemaeker 1994, S. 24). Ein weite- rer Schalendeckel, dessen Außenseite mit dem Triumphzug verziert ist, stammt ebenfalls aus der Reymond-Werkstatt (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MR 4960; Baratte 2000, S. 196). In dieser Werkstatt wurde das Thema noch mehr- fach auf Objekten anderer Form dargestellt, beispielsweise auf einem Becken (Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 3201) oder einer Kanne (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MR 2420; Baratte 2000, S. 200/01).

Der Schluss, der Deckel stamme aus der Reymond-Werk- statt und gehöre ursprünglich nicht zur Schale, liegt dem- entsprechend nahe. Dagegen spricht allerdings, dass Schale und Deckel, obwohl beide mit ungewöhnlich klei- nem Durchmesser, exakt aufeinander passen. Der weiße Deckelrand mit seiner bräunlichen, mehrfach von vier Querstrichen unterbrochenen Linie findet seine farbliche und formale Entsprechung in dem Ornamentstreifen, der Schaft und Standfläche des Fußes voneinander trennt.



Kat. Nr. 98

Stilistisch erscheint eine zweifelsfreie Zuweisung schwierig, da auch signierte Arbeiten des Pierre Courteys den Werken aus der Reymond-Werkstatt äußerst nahe stehen. Es ist vermutet worden, Courteys sei eventuell in der Reymond-Werkstatt ausgebildet worden (vgl. Netzer 1999, S. 55). Der Deckel der 1544 datierten Schale, die eines der ersten von Courteys signierten Objekte ist, mag noch unter dem Einfluß der Reymond-Werkstatt entstanden sein. Der Knauf aus Silber ist eine spätere Hinzufügung.

Literatur: Riegel 1883, S. 232 (Pierre Courteys) – Riegel 1887, S. 172 – Riegel 1891, S. 170 – Riegel 1897, S. 238 – Meier 1902, S. 88 (Pierre Courteys) – Meier 1907, S. 101 – Meier 1915, S. 104 – Meier 1921, S. 85 – Verdier 1967, S. 267 – Vincent 1985, S. 214 – Vetter 2001, S. 89 – Führer – Notin 2002(1), S. 107

99

Helmkanne *Reiterkampf*

Farbabb. 26

Pierre Courteys, Mitte 16. Jahrhundert

H 19,7 cm; Dm 9,3 cm (Fuß); G 474,3 g

Maleremail in Grisaille, Goldzeichnung

Nach 1814 als Nachtrag in das Inventar H 32 aufgenommen unter der Nr. 526a

Inv. Nr. Lim 145

Technische Beschreibung: Kanne mit Henkel und konischem Gefäßkörper, der von zwei erhaben getriebenen, horizontalen Bändern gegliedert wird. Vor dem Emaillieren aus vier Teilen zusammengesetzt (Fuß, Körper, Ausguss, Henkel). Henkel mit sieben Gusslöchern. Fußschaft von der Unterseite mit Deckplättchen abgedeckt. Wohl über farblosem Grundemail manganfarbenes Email; Darstellung in weißem Email, *enlevage*. Hellrötlich laviertes Inkarnat, zusätzliche Akzentuierung mit weiterem Eisenrot (Wangen der ornamentalen Masken, Blut). Innenseite des Gefäßes weiß emailliert. Goldzeichnung



Kat. Nr. 98

Zustand: Im Inneren mehrere Schwundrisse im Bodenbereich. Henkelansätze und Ränder des Henkels mit Ergänzungen. Vergoldung partiell stark berieben und erneuert

Die in Grisaille gearbeitete Helmkanne steht auf einem Fuß mit breiter Standfläche und kurzem Schaft. Der konische, sich nach oben verbreiternde Gefäßkörper wird durch zwei gewölbte Ringe, die bereits im Kupfer ausgebildet wurden, in drei horizontale Felder gegliedert. An den Gefäßkörper angesetzt sind ein dreieckiger Ausguss, der sich nach unten verjüngt, und ein geschwungener Henkel. Kannen dieser Form entstanden seltener als Henkelkannen, doch haben sich Beispiele unterschiedlicher Werkstätten erhalten. Jean III Pénicaut und dem Monogrammist I.C. werden weitere Kannen dieser charakteristischen Form zugeschrieben (Pénicaud: Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MR 2442; Baratte 2000, S. 100/01 – Monogrammist I.C.: London, Victoria & Albert Museum, Inv. Nr. 481-1873). Mit den Buchstaben C.N., die auf Colin Nouaillier deuten, ist eine weitere Helmkanne versehen (Hamburg, Privatsammlung). Dieser Werkstatt sind auch zwei Kannen zuzuschreiben (London, Wernher Collection; Thornton 2002, S. 11 – Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MR 2443; Baratte 2000, S. 64). Pierre Reymond monogrammierte eine solche Kanne, die Ende des 19. Jahrhunderts in England bekannt war (Ausst. Kat. London 1897, Nr. LIV).

Während das obere und das untere Register der Braunschweiger Kanne ornamentalen Dekor aufweisen, trägt das mittlere Feld eine szenische Darstellung: Als umlaufender Fries wird ein dramatischer Kampf gezeigt, den eine Gruppe von Reitern austrägt. Die in antiker Manier unbekleidet gezeigten Kämpfer sind mit Hieb- und Stichwaffen sowie mit Schildern ausgerüstet. Mit roter Oxidmalerei markierte der Emailleur die blutigen Wunden von Tier und Mensch. Die Darstellung folgt einem Kupferstich, den Jacques Androuet du Cerceau um 1543–45 anfertigte (Kjellberg 1979, S. 56/57). Die Komposition wurde mehrfach in das Maleremail übertragen, darunter von dem



Kat. Nr. 99

Monogrammisten I.C., der einige Kannen mit den Kampfszenen du Cerceaus gestaltete (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MR 2418; Baratte 2000, S. 343 – Los Angeles, Los Angeles County Museum, Inv. Nr. AC 1992.152.116; Caroselli 1993, S. 162–65 – Oxford, Ashmolean Museum, anonyme Leihgabe – ehemalige Sammlung Brummer; Kjellberg 1979, S. 54–56).

Die ornamental geschmückten Register weisen Formen auf, die auf die Schule von Fontainebleau zurückgehen. Das untere Feld umfasst vier geschwungene Füllhörner, die sich paarweise gegenüberstehen. Ihre eingerollten Enden sind jeweils zusammengebunden. Das obere Register zeigt abwechselnd Fruchtgebilde und Masken. Letztere wurden beispielsweise von dem Stecher Étienne Delaune in druckgraphischen Blättern verbreitet (vgl. für eine Vorzeichnung Zerner 1996, S. 275). Der Schaft des niedrigen Fußes wird von einem Blattkranz umgeben, in denen Lorbeerkränze eingehängt sind, die wiederum Puttenköpfe umschließen. Die Innenseite des Schaftes wird nach unten von einem manganfarbenen emailierten und mit einer goldenen Blüte bemalten Deckplättchen abgeschlossen.

Der Figurenstil mit den kraftvollen, gekonnt mit *enlevage* gestalteten Körpern ist charakteristisch für die Arbeiten von Pierre Courteys. Kräftige Parallel- und Kreuzschraffuren, die wenig organisch auf den Bildgegenständen liegen, sowie ausgeprägte Konturlinien gehören zu den weiteren Kennzeichen seiner Arbeiten. Auch der besonders hell und gleichmäßig rötlich lavierte Ton des Inkarnats verbindet die Kanne mit weiteren Objekten dieser Werkstatt.

Literatur: Riegel 1883, S. 232 – Riegel 1887, S. 181 – Riegel 1891, S. 179 – Riegel 1897, S. 247 – Meier 1902, S. 89 – Meier 1907, S. 102 – Meier 1915, S. 106 – Meier 1921, S. 86 – Lessmann 1983, S. 169/70 – Walz 1990, S. 31

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

100

Deckel einer Fußschale Medaillons mit Diana und Aktäon

Pierre Courteys, Mitte 16. Jahrhundert
monogrammiert zweimal am Knauf P.C.

Dm 19,7 cm; H 5,6 cm (ohne Knauf); G 298,2 g
Maleremail in Grisaille, Goldzeichnung; Metall, vergoldet
Nach 1814 als Nachtrag in das Inventar H 32 aufgenommen
unter der Nr. 527a
Inv. Nr. Lim 58

Technische Beschreibung: Geschweiffter, zu Mitte hin erhöhter Deckel; Knauf aus vergoldetem Metall. Farbloses Grundemail, darüber manganfarbenes Email. Darstellung mit weißem Email, *enlevage*. Hellrötlich laviertes Inkarnat; rote Oxidmalerei (Ornament). Goldzeichnung
Zustand: Am Rand mehrere Absplitterungen und Ergänzungen, die teilweise wieder ausgebrochen sind. Entsprechende Ergänzungen auf der Unterseite. Goldzeichnung partiell berieben und wohl aufgefrischt. Auf der Innenseite Papierschildchen mit Kugelschreiberaufschrift 58



Kat. Nr. 100

Die Außenseite des in Grisaille gearbeiteten Deckels wird von vier hochovalen Medaillons dominiert, deren weiße Ränder jeweils eine stehende Figur umschließen. Dargestellt sind drei Frauen, jede von einem Hund begleitet, und eine weitere menschliche Gestalt in antiker Kleidung, die allerdings mit dem Kopf eines Hirschen versehen ist. Bei den Figuren handelt es sich um die Protagonisten einer Geschichte aus den *Metamorphosen* des Ovid (3, 138–252), die mehrfach in Maleremail ausgeführt wurde (vgl. Inv. Nr. Lim 112, Kat. Nr. 38): Der Jäger Aktäon überrascht Diana – die Jagdgöttin ist erkennbar an Schild und Bogen – und ihre Nymphen beim Baden. Von dieser Brückierung erbost, verwandelt Diana den Unglücklichen in einen Hirschen. Aktäons Hunde erkennen ihren Herrn nicht mehr und zerfleischen ihn.

Die Zwickel zwischen den Medaillons füllen ornamentale Elemente, die Schmuckformen aus der Schule von Fontainebleau entlehnen: Zwei Hermen, von zwei Vögeln flankiert, sowie zwei musizierende Putten unterhalb eines verschleierte Kopfes. Bemerkenswert ist die Verbindung von Figuren unterschiedlichen Maßstabes. So erscheinen die Putten in den Zwickeln im Verhältnis deutlich größer als die mythologischen Figuren und die Hermen. Ähnlich effektiv kombinierten Emailleure der Werkstätten Jean III Pénicaud (Cincinnati, Taft Museum, Inv. Nr. 1931.295; Verdier 1995, S. 357/58 – Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. Nr. 44.226; Verdier 1967, S. 116) und Léonard Limosin (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MR 2453; Baratte 2000, S. 163–65) Medaillons mit dazwischen stehenden Figuren eines größeren Maßstabes. Ein weiterer Schalendeckel, der das Monogramm P.R. trägt, weist zwischen vier Medaillons vier Hermen auf, die jeweils von Vögeln flankiert werden (Sotheby's London, 2.7.1997, Nr. 229). Den verhältnismäßig breiten Rand des Braunschweiger Deckels zieren langgezogene, stilisierte Weinranken, die mit roter Oxidmalerei und Goldzeichnung auf weißem Fond aufgetragen wurden. Dieses Ornamentband bildet einen reizvollen Farbkontrast zu den Graustufungen des Grisaille.



Kat. Nr. 100

Die Innenseite des Deckels trägt vier Medaillons, in denen zwei weibliche und zwei männliche Profilköpfe zu sehen sind. Exakt die gleichen Kopftypen weist ein weiterer Deckel aus der Courteys-Werkstatt auf (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MR 2459; Baratte 2000, S. 292–93). Die Räume zwischen den Medaillons füllen goldene Arabesken. Nach außen schließen ein emaillierter Lorbeerkrantz und ein goldenes Flechtband an.

Der Deckel trägt auf dem emaillierten Rollwerk, das auf der Außenseite als Kranz um den Knaufansatz liegt, zweifach das in Gold aufgetragene Monogramm *P.C.* Während die Innenseite des Deckels Arbeiten aus der Raymond-Werkstatt nahe steht (vgl. Inv. Nr. Lim 57, Kat. Nr. 75), weist die Zusammenstellung der ornamentalen Elemente auf der Außenseite einen eigenen Charakter auf. Besonders den Putten ist zudem der monumentale Figurenstil eigen, der als Kennzeichen des Pierre Courteys gilt (vgl. Netzer 1999, S. 56). Die sorgfältige Ausarbeitung der Körpermodellierung verzichtet weitgehend auf den Einsatz von Schraffuren. Wurde dieses Gestaltungsmittel eingesetzt, dann in Form präziser paralleler Striche. Der sehr helle, schwach rötliche Ton des Inkarnats kann ebenfalls als typisch für Arbeiten aus der Werkstatt Pierre Courteys gewertet werden. Der Schalendeckel trägt einen Knauf aus vergoldetem Metall, der wohl deutlich später als das Maleremail entstanden ist.

Literatur: Riegel 1883, S. 232 (Pierre Courteys) – Riegel 1887, S. 172 – Riegel 1891, S. 170 – Riegel 1897, S. 238

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

101

Farbabb. 25

Fußschale mit Deckel Szenen mit Neptun und Meereswesen

Pierre Courteys, 3. Viertel 16. Jahrhundert
monogr. auf dem Baluster zweifach *P.C.*; sign. auf dem Deckel *P. CORTEYS*

H 26,2 cm; Dm 18,3 cm (Deckel), 18,1 cm (Schale);
G 532,8 g (Schale), 341,3 g (Deckel)
Maleremail in Grisaille, Goldzeichnung; Silber, vergoldet
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 524 sowie
im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 339
Inv. Nr. Lim 55

Technische Beschreibung: Fußschale mit vertieftem Boden auf Balusterschaft; geschweiffter Deckel zur Mitte hin erhöht. Knauf sowie Einfassung des Standringes aus vergoldetem Silber. Vermutlich über farblosem Grundemail ganzflächig manganfarbenes Email; Darstellung in weißem Email, *enlevage*, leichtes *impasto*. Rötlich laviertes Inkarnat, zudem Akzentuierungen in Eisenrot (Blut). Wappenschilder in opakem roten Email, Goldzeichnung
Zustand: 1884 von C. Bourdet restauriert. Ergänzungen am Schalenrand, im Schalenboden, an der Verbindung zwischen Baluster und Schale und am Baluster. Größere Ergänzungen auf der Außenseite des Deckels sowie kleinere auf der Innenseite. Gold stark berieben. Auf der Unterseite des Fußes aufgeklebtes Schildchen, darauf mit Kugelschreiber 55

Die Form der in Grisaille bemalten Schale auf hohem Fuß unterscheidet sich von den meisten Fußschalen, da ein rundes Segment in der Mitte des Schalenbodens vertieft ist. Die Form der Schale findet so eine Entsprechung in der Gestalt des Deckels. Im Unterschied zu einer Schale aus der Raymond-Werkstatt, bei der ein bereits emaillierter Deckel zu einer Schale umfunktioniert wurde, so dass die szenische Darstellung auf der Schalenunterseite verborgen bleibt (Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. K 5028; Netzer 1999, S. 88–91), wurde das Objekt jedoch schon vor dem Emaillieren als Schale bestimmt. Dementsprechend trägt die Innenseite die erzählenden Bilder, während die Unterseite mit ornamentalem Dekor geschmückt ist. Schalen vergleichbarer Form wurden vor allem in der Raymond-Werkstatt hergestellt (Nürnberg, Tucher-Schloss, Inv. Nr. HG 10290c – Dresden, Grünes Gewölbe, Inv. Nr. III 17/III 18 – Christie's London, 18.7.1977, Nr. 75). Weitere Schalen mit vertieftem Boden tragen das Monogramm *I.C.D.V.*, das vermutlich als Jean Court dit Vigier aufgelöst werden kann (London, British Museum, Inv. Nr. 1913, 12–20, 56 – Aukt. Mentmore 1977, Nr. 1145), oder werden Jean III Pénicaut (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MR 2456a; Baratte 2000, S. 102) sowie Pierre Pénicaut (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MR 2457; Baratte 2000, S. 106) zugeschrieben.

In der Gestaltung der Schale nahm der Emailleur Bezug auf deren Form. So dient das vertiefte Segment als eigenes Bildfeld. Dargestellt ist Neptun, der mit erhobenem Dreizack auf seinem von Meerespferden oder Hippokampen gezogenen Muschelwagen steht. Die Szene folgt dem be-



Kat. Nr. 101

rühmten Kupferstich *Quos ego*, den Marcantonio Raimondi mit Szenen zu Vergils *Aeneis* nach Entwürfen Raffaels stach (T.I.B. 27, Nr. 352; vgl. Inv. Nr. Lim 76, Kat. Nr. 74). Der Emaillieur adaptierte das im Stich rechteckige Hauptbild, das Jupiter beim Beruhigen entfesselter Winde zeigt, für die runde Form. Um dieses mittlere Feld verläuft die Darstellung eines Kampfes, den Kentauren des Landes und des Meeres um mehrere Frauen führen. Aus der zu Grunde liegenden Graphik von Jacques Androuet du Cerceau übernahm der Emaillieur nur einige Figuren, die er neu gruppierte. Die Unterseite der Schale schmücken ein Blattkranz um den Schaftansatz und ein breiter Lorbeerkranz am Schalenrand.

Eine thematische Entsprechung finden die maritimen Szenen des Schalenbodens auf der Außenseite des Deckels, die mit der in Gold aufgetragenen Signatur *P. CORTEYS* versehen ist. Nach einer weiteren Graphik von Jacques Androuet du Cerceau gestaltete der Emaillieur den *Triumph von Neptun und Amphitrite*. Der Meeresgott reitet mit seiner Gattin, der Nereide Amphitrite, auf Delphinen und wird von weiteren Meereswesen begleitet. Geschickt zwischen zwei bärtige Gestalten eingepasst wurde ein Wappenschild, das von einem Lorbeerkranz umgeben ist. Die Fläche aus opak rotem Email wird von einem goldenen Querbalken geteilt, in dem kleine, in rot erscheinende Rauten ausgespart sind. Das obere Feld nehmen zwei goldene fünfzackige Sterne ein. Im unteren hebt sich von der roten Fläche eine goldgemalte, sich nach oben verjüngende Form ab, die am ehesten als Silhouette eines Berges zu interpretieren ist.

Über dem Wappen ist auf einem Schriftband die in brauner Oxidmalerei aufgebrachte Aufschrift *DE FORTI DEVLCEO* zu lesen, die einen Schreibfehler beinhaltet und als *De forti dulcedo* zu lesen ist. Diese Devise bezieht sich möglicherweise auf das Buch der Richter (14, 13–15), in dem der Spruch *Vom Starken kommt Süßes* Teil eines Rätsels ist, das Simson aufgibt. Jedenfalls findet sich die Devise in



Kat. Nr. 101

Predigten und anderer religiöser Literatur. Jean Pillehotte, der für den Zeitraum 1575 bis 1612 als Drucker und Buchhändler in Lyon nachweisbar ist, führte den Spruch als Devise. Das Wappen erscheint auf dem Schalenfuß ein zweites Mal, allerdings ohne das Schriftband. Mehrere Exemplare einer Folge von Monatstellern, die in der Reymond-Werkstatt wohl 1565 entstanden und heute in verschiedenen Museen aufbewahrt werden, tragen ebenfalls das Wappen einschließlich des Spruchbandes (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza; Martin 1999, S. 19/20 – Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Nr. 1947.191.252 – Limoges, Musée municipal, Inv. Nr. 54.240; Notin 1997, S. 38 – Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts; s. Verdier 1967, S. 285). Ob Schale und Monatsteller ehemals ein Service bildeten, wie beispielsweise die Teller, Salzgefäße und Fußschalen mit dem Wappen von Jean-Jacques de Mesmes (vgl. Crepin-Leblond 1995, S. 108–18), die alle in einer Werkstatt gefertigt wurden, ist unbekannt. Weiterhin tragen zwei polychrome, mit Szenen aus dem Alten und dem Neuen Testament bemalte Tafeln, die Colin Nouailher zugeschrieben werden, das gleiche Wappen – allerdings ohne Spruchband (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. OA 11018/OA 11020; Baratte 1988, Baratte 2000, S. 72/73). Versuchsweise ist das heraldische Zeichen der Limousiner Familie Seillat zugeschrieben worden, deren Wappen in zwei Feldern die an einen Berg erinnernde Form aufweist (Baratte 1990, S. 112).

Der Schalenfuß trägt neben dem Wappen Lorbeergebilde, Fruchtgehänge und Masken. Die Unterseite weist goldene Streublumen auf. Der kräftig gewölbte Baluster ist mit vier Hermen bemalt, die Rollwerkschilder und Gebinde aus Früchten halten. Auf den beiden Schildern wurde jeweils mit Gold das Monogramm *P.C.* aufgebracht. Die sorgfältig ausgeführte Auftragsarbeit rückt Pierre Courtéys in die Nähe der Reymond-Werkstatt, die eine Folge von Monatstellern für dieselbe Familie anfertigte. Charakteristisch für das Werk von Courtéys sind die kräftigen Männerkörper, deren Muskelpartien sorgfältig mit *enlevage* und leichtem



Kat. Nr. 101

impasto ausgearbeitet sind. Das eindrucksvolle Maleremail wurde – vermutlich deutlich später – mit Beiwerk aus vergoldetem Silber ergänzt. Um den Fuß liegt ein Standring aus vegetabilen Formen, auf dem Deckel befindet sich ein aufwändig gearbeiteter Knauf, der aus einem runden Griff und einem auf dem Deckel aufliegenden Blattkranz besteht.

Literatur: Riegel 1883, S. 222 (Pierre Courteys) – Riegel 1887, S. 171/72 – Riegel 1891, S. 169/70 – Riegel 1897, S. 237/38 – Meier 1902, S. 87 (Pierre Courteys) – Meier 1907, S. 99 – Meier 1915, S. 104 – Meier 1921, S. 85 – Walz 1990, S. 30 – Baratte 2000, S. 72 – Notin 2002(1), S. 111

102

Henkelkanne *Durchzug durch das Rote Meer / Mannaese*

Pierre Courteys, 3. Viertel 16. Jahrhundert
sign. *P. COVRTEYS* und monogr. *P.C.* im Ausguss; monogr. *P.C.* auf dem Henkel

H 28,2 cm; Dm 7,8 cm (Fuß); 479,0 g
Maleremail in Grisaille, Goldzeichnung; Silber, vergoldet
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 520 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 335
Inv. Nr. Lim 54

Technische Beschreibung: Henkelkanne; besteht aus vier, vor dem Emaillieren zusammengefügteten Teilen: Fuß, Bauch, Schulter/Hals, Henkel. Henkelinnenseite mit elf Gusslöchern. Zwischen Bauch und Fuß Manschette aus vergoldetem Silber. Wohl über farblosem Grundemail manganfarbened Email; Darstellung in weißem Email, *enlevage*. Aufschriften und Ornamente (Standring, Henkel) in brauner und roter Oxidmalerei. Ausguss weiß emailliert. Goldzeichnung
Zustand: Größere Ergänzungen an der Standfläche des Fußes, am Gefäßbauch und am Ring zwischen Bauch und

Schulter; kleinere Ergänzungen am Fuß, am Henkel und an der Schulter. Schwundrisse und Sprünge im Ausguss. Gold berieben und partiell erneuert. Bemalungen der Henkelaußenseite eventuell erneuert

Die in Grisaille bemalte Henkelkanne verfügt über einen ovalen, gestreckten Gefäßkörper, der von zwei erhabenen ausgebildeten Ringen horizontal gegliedert wird. Die gleiche Form und den gleichen Aufbau weisen auch zwei Kannen aus der Reymond-Werkstatt auf, wobei die eine 1554 datiert (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MR 2420; Baratte 2000, S. 200/01) und die andere *P.R.* monogrammiert ist (London, British Museum, Inv. Nr. 1913,12–20, 32). Um den Bauch der Braunschweiger Kanne verläuft die figurenreiche Darstellung einer biblischen Begebenheit, des *Durchzugs durch das Rote Meer*. Während ihres Auszuges aus Ägypten werden die Israeliten vom Pharao und seinen Soldaten verfolgt. Nachdem Moses mit Gottes Hilfe das Rote Meer teilen und somit den Israeliten den Durchzug ermöglichen konnte, fließen die Wassermassen wieder zusammen, so dass die Verfolger ertrinken (Exod. 14, 21–31). Für diese vielfach in Maleremail gestaltete Szene (vgl. Inv. Nr. Lim 105, Kat. Nr. 126) variierte der Emailleur einen Holzschnitt Bernard Salomons, der als Bibelillustration weit verbreitet war. Eine zweite und ebenso häufig nach Salomon dargestellte Bibelgeschichte ist die *Mannaese* (vgl. Inv. Nr. Lim 73, Kat. Nr. 79), die den Dekor der Kannenschulter bildet. Die hungernden und zweifelnden Israeliten werden von Gott durch den wundersamen Brotregen gestärkt (Exod. 16, 2–31).

Fuß und Ansatz des Gefäßkörpers tragen ornamentalen Dekor aus Lorbeergebunden, Fruchtgehängen und Puttenköpfen. Die Außenseite des Henkels ist mit Grotesken in brauner Oxidmalerei bemalt. Ungewöhnlich ist die Malweise, in der mit spitzem Pinsel kleinteilige Formen und das Monogramm *P.C.* aufgetragen wurden. Auch der stumpfe Branton dieser Oxidmalerei ließ die Frage aufkommen, ob der Henkel eine spätere Ergänzung sei. Auf den Handgriffen der beiden bereits genannten Kannen gleicher Form in Paris und London findet sich jedoch eine ähnlich akkurat und feinlinig aufgetragene Oxidmalerei in Braun, die jedoch mit Gold akzentuiert ist. Spuren von goldenen Linien weist auch der Henkel der Braunschweiger Kanne auf. Zudem ist die Emailschiicht des Henkels an den Ansätzen mit der Emailschiicht des Gefäßkörpers bzw. des Ausgusses verschmolzen, so dass eine spätere Anbringung dieses Gefäßteiles unwahrscheinlich ist. Die Analyse der chemischen Bestandteile hat allerdings erwiesen, dass sich die Zusammensetzung des für den Henkel verwendeten weißen Glasflusses von dem Weiß unterscheidet, mit dem die Bildarstellung gestaltet wurde. Das Phänomen, dass auf einem Objekt zwei Arten Weiß verarbeitet wurden, lässt sich jedoch auch auf einem Schalendeckel von Pierre Courteys beobachten (Inv. Nr. Lim 58, Kat. Nr. 100) und spricht somit nicht für eine getrennte Fertigung von Gefäßkörper und Henkel.

Ungewöhnlich ist die Ausführung und Häufung der Signaturen und Monogramme. Die Kanne trägt im Ausguss oberhalb des Henkelansatzes in roter Oxidmalerei die in großen Buchstaben ausgeführte Signatur *P. COVRTEYS M.* Wegen einer Fehlstelle ist der anschließende Buchstabe, vermut-

lich ein *F*, nur teilweise erhalten. Die Aufschrift ist als Kürzel des *ma fecit* zu lesen. Mit ähnlichen Formeln, *MA FET* auf einer Schale (Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. K 5047; Netzer 1999, S. 100–03) und *MA F* auf einem Becken (Dresden, Grünes Gewölbe, Inv. Nr. III 12), ergänzte Courteys seine Signatur mehrfach. Unterhalb des Henkelansatzes findet sich in brauner Oxidmalerei das Monogramm *P.C.* Auf der Außenseite des Henkels erscheint das Monogramm *P.C.* in brauner Oxidmalerei erneut. Ob das Aufbringen von Signatur und zwei Monogrammen, die zudem mit unterschiedlichen Oxidmischungen aufgetragen wurden, auf verschiedene Mitarbeiter deutet, die an dieser Kanne beteiligt waren, kann mangels ausreichender Kenntnisse der Werkstattorganisation nicht geklärt werden.

Von den beiden stilistischen Modi, die in der Werkstatt von Pierre Courteys zur Anwendung kamen (vgl. Netzer 1999, S. 55/56), weist die Kanne den kleinteiligen Stil auf, der Arbeiten aus der Reymond-Werkstatt nahe steht. Im Vergleich zu den gelängten Figuren Reymonds erscheinen die auf der Kanne dargestellten Gestalten jedoch gedrunen und kompakt. Zudem unterscheidet der höhere Kaliumgehalt im Glasfluss die Braunschweiger Kanne von Arbeiten Reymonds.

Literatur: Riegel 1883, S. 221 (Pierre Courteys) – Riegel 1887, S. 171 – Riegel 1891, S. 169 – Riegel 1897, S. 237 – Lessmann 1983, S. 170–71 – Netzer 1999, S. 24

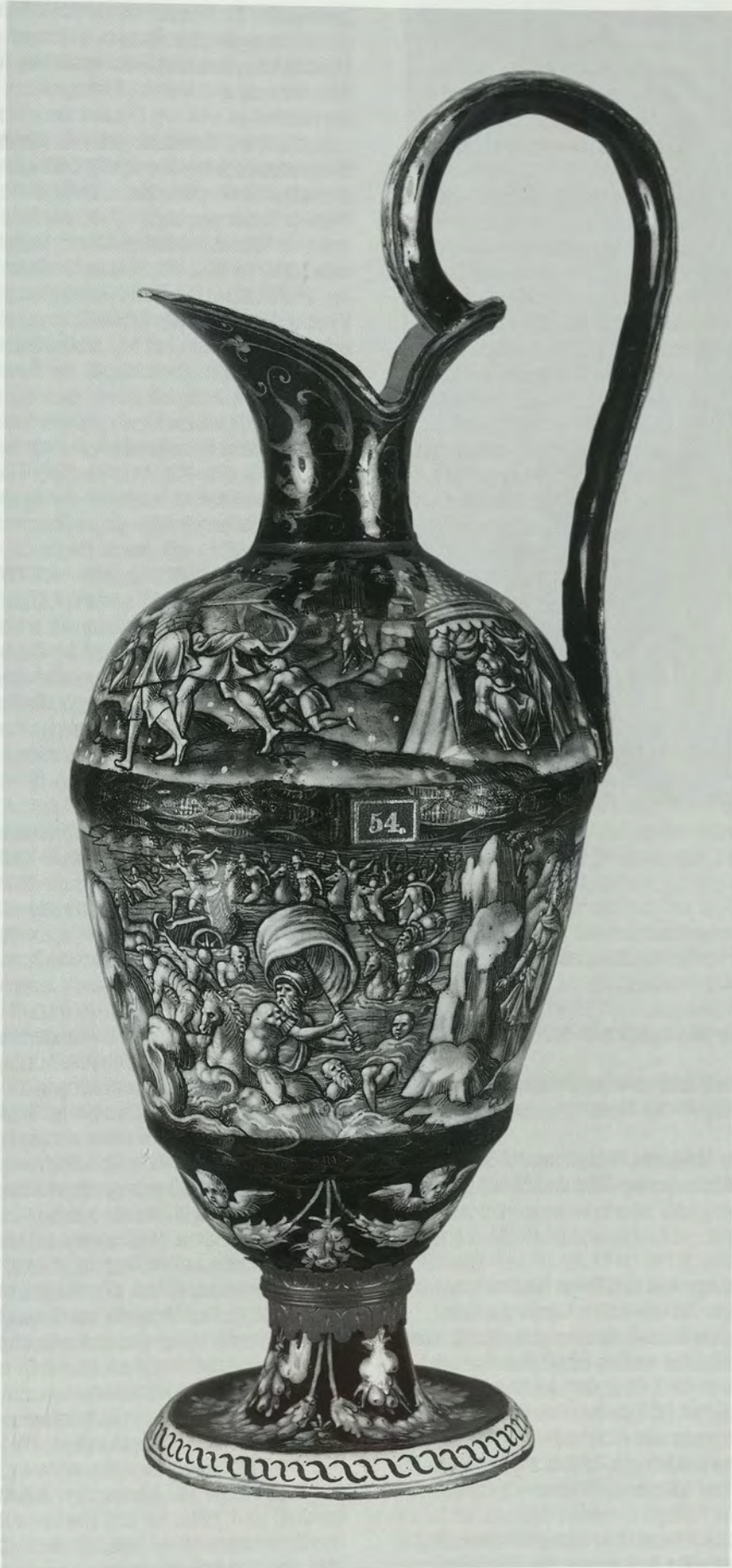
vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang



Kat. Nr. 102



Kat. Nr. 102



Kat. Nr. 102



Kat. Nr. 102

103–105

Drei Rundbilder *Profilbildnisse antiker Persönlichkeiten*

Pierre Courteys, 3. Viertel 16. Jahrhundert

Polychromes Maleremail über reliefiertem Kupferblech, Goldzeichnung; mit vergoldeten Messingleisten auf Holz montiert

Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 552–54 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 367–69

Inv. Nr. Lim 196–198

Technische Beschreibung: Aus fünf Teilen zusammengesetzt (Mittelbild und vier Rahmenteile); Kupfer als Relief getrieben. Farbloses Grundemail, darüber ganzflächig mangifarbenes (Mittelbild) oder weißes Email (Rahmenteile). Silhouette des Kopfes in Weiß; über dem weißen Email partiell polychromes Email. Rötlich laviertes Inkarnat. Dunkelbraune, dunkelgraue und rötliche Oxidmalerei für Schraffuren und Binnenzeichnung. Goldzeichnung. Farbloses *contre-email*

Die drei großen Rundbilder sind über Kupferblech gearbeitet, dessen Flächen vor dem Aufbrennen der Glasflüsse zu einem ausgeprägten Relief getrieben wurden. Sie zeigen

jeweils eine Profilbüste vor dunklem Fond, umgeben von einem ornamentalen Rand aus üppigen, farbig gestalteten Ornamenten, darunter Fruchtgebunden, Rollwerk, Karyatiden, Masken und kleinen Bildvignetten. Bei den Dargestellten handelt es sich um Figuren der römischen Geschichte, *Julius Caesar*, *Nero* und *Kleopatra*, die jeweils mit einer in Gold aufgetragenen Umschrift bezeichnet sind. Wohl zu derselben Serie gehörten ursprünglich zwei weitere, ebenfalls als Relief gearbeitete Profilköpfe, die sich ohne ornamentale Rahmen erhalten haben. Es handelt sich um Bildnisse der *Faustina* (Warschau, Muzeum Palac w Wilanowie, Inv. Nr. Wil. 5541) und des *Galba* (Compiègne, Musée Vivenel, Inv. Nr. 2996). Profilköpfe von römischen Caesaren erfreuten sich seit dem 16. Jahrhundert großer Beliebtheit, die auch ihren Niederschlag in der Emailkunst fand (vgl. Bautier 1990). Erhalten haben sich in zahlreichen Beispielen Serien, deren Zwölfzahl sich an den Kaiserbiographien des römischen Schriftstellers Sueton orientierte (vgl. Inv. Nr. Lim 148–158, Kat. Nr. 149–159). Eine Seltenheit sind dagegen emaillierte Folgen, in denen einzelne Caesaren zeitgenössischen Frauen gegenübergestellt wurden. Vier große Medaillons von Jean II Pénicaud, bezeichnet mit den Aufschriften *CLEOPATRA*, *DIVA FAUSTINA*, *M ANTONIVS AVG IMP* sowie *ANTHONINVS* und dem Künstlermonogramm *I.P.*, befanden sich im 19. Jahrhundert in einer Privatsammlung (Didier-Petit 1843, S. 16, Nr. 114–17). Als Relief gearbeitet sind zwei Pierre Courteys zugeschriebene Rundmedaillons, die allerdings deutlich kleiner als die Braunschweiger Beispiele sind. Sie zeigen Bildnisse des Pompeius und seiner Frau Julia (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. Lim MR 2529/30; Baratte 2000, S. 288).

Während für die von Sueton inspirierten Caesarenköpfe mit Kupferstichfolgen von Marcantonio Raimondi und Jacques II de Gheyn prominente graphische Modelle vorlagen (vgl. Inv. Nr. 148; Kat. Nr. 149) – auch *Julius Caesar* und *Nero* sind nach Raimondi gearbeitet –, existierten für die Frauendarstellungen keine verbindlichen Typen. Eine Folge von Herrscherinnen der Antike stach jedoch Antonio Salamanca (vgl. Ausst. Kat. Düsseldorf/Darmstadt 1995/96, S. 158/59). Auch die im Humanismus blühende Literatur zum Münzwesen der Antike könnte ebenso Vorlagen geliefert haben wie Medaillen, deren Darstellungen oft plastisch ausgearbeitet waren. Vielleicht inspirierten letztere die Emailleure dazu, Maleremails auf Reliefs anzufertigen. Eine weitere mögliche Anregung ist in Rundbildern aus polychrom glasierter Terracotta zu sehen, die seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Florenz entstanden. Ein Andrea Verrocchio und Andrea della Robbia zugeschriebenes Beispiel zeigt Alexander den Großen als in Weiß gehaltene Halbfigur vor dunklem Fond (Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 7491). Das Mittelbild wird von einer ornamentalen Einfassung aus farbig glasierten Fruchtgebunden umrahmt. Das um 1480 datierte Werk ist mit 61 cm Durchmesser etwas größer als die Emailarbeiten. Ein ähnliches Terracotta-Rundbild Andrea della Robbias zeigt eine *Prudentia* (New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. 21.116). Die Büste der Kleopatra zeigt ein weiteres Terracotta-Rundbild, das in das frühe 16. Jahrhundert datiert wird (Sotheby's London, 22.4.1986, Nr. 22). Wohl erst Anfang des 17. Jahrhunderts entstand ein halbplastisches Rundbild aus Keramik, das Kaiser Galba vor dunklem Fond zeigt (Écouen, Musée national de la Renaissance, Leihgabe des Musée du

Louvre, Inv. Nr. L.OA 1843). Die französische Arbeit ist nach einem 1602 publizierten Stich Jacques II de Gheyns entstanden und spiegelt den fortwährenden Caesarenkult in Frankreich wider.

Anders als die Fruchtgebilde der genannten Terracotta-Rundbilder, die in einem Viertelsegment der Einfassung jeweils eine Obstsorte vorführen, zeigen die emaillierten Schmuckrahmen ein buntes Gemisch von prallen Birnen, Äpfeln, Trauben und mehr. Das Vorbild befindet sich in Fontainebleau, wo der französische König François I. 1532–39 eine Galerie unter der Leitung von Rosso Fiorentino und Primaticcio aufwändig ausschmücken ließ. Das dekorative System umfasst neben Fresken und Holztäfelungen auch umfangreiche Stuckarbeiten. Dieser weitgehend vollplastisch ausgearbeitete Wandschmuck, der die Bildfelder umrahmt, besteht aus Rollwerkornament und zahlreichen figurativen Elementen, darunter Atlanten, Karyatiden, Putten, Löwenköpfe sowie üppige Fruchtgirlanden. Letztere werden, ausgeführt in farbiger Malerei, in vertikalen Feldern wiederholt, mit denen die Wandfläche zu den Fenstern hin abgeschlossen wird. Kenntnis von dieser Ornamentform, die auch im Werk Pierre Raymonds ihren Niederschlag fand (vgl. Inv. Nr. 65; Kat. Nr. 82), vermittelten Kupferstiche, die vor allem Antonio Fantuzzi und René Boyvin in den 1540er Jahren angefertigt hatten. Für die Maleremails wurden die einzelnen Schmuckformen neu kombiniert und abwechslungsreich variiert. Die farbliche Fassung der Ornamentrahmen weist zwei Typen auf: Während die beiden Caesarenköpfe vorwiegend von kräftigen Grün- und Blautönen umrahmt werden, ist das Frauenbildnis von hellen, warmen Gelb- und Brauntönen umgeben, die an die Farbpalette der Majolikamalerei erinnern. In die Rahmen der Männerbildnisse sind jeweils zwei ovale Vignetten integriert, die in grauschwarzer Oxidmalerei skizzenhaft ausgeführte Miniaturszene zeigen. Zumindest eine Darstellung – unterhalb des *Nero* – zeigt eine Szene nach Ovid, die emblematisch zu lesen ist (s. Inv. Nr. Lim 197, Kat. Nr. 104).

Profilköpfe und Ornamentrahmen sind im Metall als getriebene Reliefs ausgebildet. Solche Kupferarbeit setzt einen erfahrenen Schmied voraus. Das bearbeitete Kupfer überzog der Emailleur beidseitig mit farblosem Fondant, bevor er die Darstellung anlegte. Das weiße Email, das unter allen polychromen Partien liegt, bezog der Künstler sehr geschickt in die ästhetische Wirkung ein. Da die farbigen Glasflüsse – beispielsweise bei der Haartracht oder den Fruchtgebilden – nicht flächendeckend aufgetragen wurden, blieb der weiße Grund sichtbar und trägt quasi als Weißhöhung zur Plastizität bei. Für die Gestaltung der großflächigen Gesichter setzte der Emailleur sorgfältig abgestufte Eisenrotlavierung und braune Oxidmalerei ein, mit denen er Wangen- und Kieferknochen entsprechend des Kupferreliefs malerisch herausarbeitete. Die Augen der Dargestellten sowie weitere Details sind mit Oxidmalerei aufgetragen. Diese Maltechnik wurde auch genutzt, um den weißen Silhouetten mit einer umlaufenden Linie eine klare Kontur zu verleihen.

Traditionell werden Maleremails über getriebenen Kupferreliefs Pierre Courteys zugeschrieben, da sich mehrere von ihm signierte Beispiele erhalten haben. In Limoges

befindet sich eine große ovale Platte mit der Darstellung des Laokoon (Musée municipal, Inv. Nr. 89.453; Notin 1992, S. 158/59). Neun, aus jeweils vier Teilen zusammengesetzte hochovale Götter- und Tugendbilder, die das Datum 1559 tragen, werden heute in Écouen gezeigt (Musée national de la Renaissance, Inv. Nr. E.Cl. 1497–1504; Arquíe-Bruley 1979). Allerdings ist festzuhalten, dass auch andere Emailleure über getriebenem Kupfer gearbeitet haben. Aus sehr viel kleineren, reliefierten Kupferstücken beispielsweise fertigte der Monogrammist I.C. Spiegelrückseiten an (vgl. Inv. Nr. Lim 225, Kat. Nr. 118). Eine Darstellung der Minerva, die von dem Monogrammist I.D.C. bezeichnet wurde, ist von einem reliefierten Rahmen umgeben (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MR 2519; eine ähnliche Komposition und Einrahmung weisen zwei mit den Buchstaben I.C. monogrammierte Tafel, eine *Minerva* – Aukt. Druout Richelieu Paris, 13.12.1995, Nr. 95 – und eine *Grammatik* – Pittsburgh, Carnegie Museum, Inv. Nr. 71–45 – auf). Manche Porträts von Léonard Limosin, zum Beispiel das des Anne de Montmorency, sind mit Rahmen versehen, in denen ein Knabenkopf und ein Medusenhaupt ebenfalls über Kupferrelief gearbeitet sind (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. N 1254; Baratte 2000, S. 154). Limosin bediente sich seit seinen Anfängen, beispielsweise bei einem 1537 entstandenen TricTrac-Spielbrett (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. ML 128; Baratte 2000, S. 176), auch der grauschwarzen Oxidmalerei, um kleine emblematische Szenen *en miniature* auszuführen. Die Feststellung dieser technischen und stilistischen Parallelen der Braunschweiger Rundbilder zu Arbeiten Limosins kann beim heutigen Wissensstand nicht mehr leisten, als die traditionelle Zuweisung von reliefierten Maleremails an Pierre Courteys zu relativieren. Auch die Analyse der chemischen Zusammensetzung erzielte keine Eindeutigkeit. Zwar weisen die Farbflüsse einen hohen Bleigehalt auf, wie er sich auch bei Emails von Limosin findet (vgl. Inv. Nr. Lim 49, Kat. Nr. 59), doch beinhaltet das farblose *contre-émail* ganz im Gegensatz zu anderen Arbeiten Limosins nur wenig Blei. Trotz Differenzen in der Materialzusammensetzung (s. Kommentar Bronk/Röhrs) bleibt die Zuweisung der Rundbilder an Pierre Courteys das nahe Liegende.

Naturwissenschaftlicher Kommentar von H. Bronk und S. Röhrs

Wegen der Zuschreibung von Maleremails auf reliefiertem Kupfer an Pierre I Courteys wurde das Medaillon verglichen mit einer polychromen ovalen Tafel aus der Sammlung des Victoria & Albert Museums London, die die Signatur P.C. (in Gold) trägt (Inv. Nr. VA 8414–1863) und mit einiger Sicherheit aus der Hand von Pierre I Courteys stammt.

Beide Stücke zeigten Übereinstimmungen im Bleigehalt des Gegenemails und dem opaken Weiß. Das Blei/Zinn-Verhältnis von Inv. Nr. Lim 196 fällt in den Bereich der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die Kalium- und Calciumgehalte im Gegenemail und in den verglichenen Farben Blau, Grün, Türkis und Violett zeigen Abweichungen, sind aber auch innerhalb eines Stückes sehr variabel. Als signifikanter ist der deutlich höhere Bleigehalt im Blau (14% PbO gegenüber 3%) von Inv. Nr. Lim 196 einzuschätzen. Ähnlich hohe Werte in Blau sind von uns für die 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts bisher nur für Léonard Limosin (Inv. Nr.

Lim 45, Lim 49), die Pénicaud-Werkstatt (Emails des Victoria & Albert-Museums London) und Pierre Courteys (Inv. Nr. Lim 196) gefunden worden. Die Titan- und Barium-Werte sind im Violett von Inv. Nr. Lim 196 bei gleichem Mangan-gehalt (5% MnO) deutlich erhöht. Grün und Türkis enthalten in beiden Emails Eisen in gleichen Gehalten (um 7% in grün bzw. 1% Fe₂O₃ in türkis), allerdings ist der Kupfergehalt in Inv. Nr. Lim 196 mit um 8,5% CuO für beide Farben mehr als doppelt so hoch wie auf der Londoner Platte. Die wohl wichtigste Abweichung liegt im Türkis vor: in Inv. Nr. Lim 196 wurde ein Zinkanteil von 1,1% ZnO bestimmt, im Vergleichsstück aber nur 0,09%. Das sich für Inv. Nr. Lim 196 ergebende ZnO/CuO-Verhältnis von 0,12 entspricht dem in einem Messing möglichen Wert und liegt etwas oberhalb der sonstigen gefundenen Werte von Stücken der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Das Verhältnis der signierten Platte liegt im Vergleich bei nur 0,03.

Zusammenfassend ist die Aussage möglich, dass beide Emails eine für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts typische Zusammensetzung haben, jedoch so viele Unterschiede aufweisen, dass davon auszugehen ist, dass sie wohl nicht aus derselben Werkstatt stammen oder aber in ihrer Herstellungszeit relativ weit auseinander liegen (letzterer Punkt könnte nur durch weitere Vergleichsanalysen geklärt werden). Einschränkend gilt natürlich, dass diese Aussage bislang nur auf einem einzigen Referenzobjekt beruht.

Literatur: Riegel 1883, S. 225 – Riegel 1887, S. 182 – Riegel 1891, S. 180 – Riegel 1897, S. 248 – Walz 1990, S. 28 (Inv. Nr. Lim 198) – Walz 1999, S. 126 (Inv. Nr. Lim 198)

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

103

Julius Caesar

Dm 52,0 cm (mit Messingleiste); 721,7 g (Mittelbild)
Inv. Nr. Lim 196

Zustand: Am Rand des Medaillons sowie an den Innenrändern der Rahmenteile jeweils halbkreisförmig aus dem emaillierten Kupfer geschnittene Einbuchtungen (für Nägel). Großflächige Ergänzung im Mittelbild vom linken Rand (Buchstabe *D* neu vergoldet) bis zum unteren Rand (einschließlich kleiner Partien von Halsansatz und Mantel); weitere Ergänzungen am oberen Rand, im Bildfeld (am Hinterkopf, Haarkalotte, Lorbeerkranz, Nackenhaar). Zahlreiche Sprünge. Rahmenteile mit mehreren Ergänzungen und Fehlstellen. Goldzeichnung stark berieben. *Contre-émail* mit vielen Ergänzungen, Fehlstellen und Sprüngen. Zum Teil Grünspanbildung. Stark verschmutztes Objekt mit vergilbten Altrestaurierungen, in denen zahlreiche Ausbrüche, wird 2002/03 einer Restaurierung durch U. Gerloff unterzogen

Der Profilkopf ist von der in Gold aufgemalten Umschrift *DIVO IVLIO* umgeben, deren zwei Wörter jeweils von zwei kleinen Rankenornamenten eingefasst werden. Über weißem Email wurde der Haarschopf mit einzelnen Partien von graublauem Glasfluß angelegt und mit brauner Oxidmalerei präzisiert. Der Lorbeerkranz, dessen Blätter jeweils



Kat. Nr. 103

halb mit grünen und halb mit gelbbraunem Glasfluß ausgeführt sind, wird von einer purpurviolettten Schleife gehalten, deren Farbe mit der des Mantels korrespondiert. Je zwei der vier Rahmensegmente entsprechen sich in ihrer Gestaltung. Jeweils seitlich ist eine bocksbeinige Figur dargestellt, auf deren Lendenschurz ein Widderkopf appliziert ist. Diese Satyrn sind von einem Bandwerkrahmen und von Fruchtgirlanden eingefasst. Bei den beiden anderen Rahmentteilen umschließen um Stoffbahnen gewundene Fruchtgebilde jeweils eine mittig gesetzte querovale Kartusche. In dieser sind über weißem Email mit grauschwarzer Oxidmalerei kleine Szenen skizziert. Die Vignette am oberen Rand zeigt drei Männer an einer altarartigen Feuerstelle. Eine der drei Personen, die wie zum Schwur zusammengekauert sind, trägt an ihrer Seite ein Schild. In der unteren Kartusche ist ein Reiter zu sehen, der verkehrt herum auf seinem Tier sitzt. Das Pferd schreckt zudem vor einem großen Vogel zurück, der mit geöffnetem Schnabel vor ihm steht. Vermutlich beziehen sich beide Szenen – wie eine dritte (vgl. Inv. Nr. Lim 197) – auf Szenen aus Ovids *Metamorphosen*.

104

Nero

Dm 53 cm (mit Messingleiste)
Inv. Nr. Lim 197

Zustand: Am Rand des Medaillons sowie an den Innenrändern der Rahmenteile jeweils halbkreisförmig aus dem emaillierten Kupfer geschnittene Einbuchtungen (für Nägel). Mittelbild am unteren und am rechten Rand großflächig restauriert; zahlreiche Sprünge. 1989 von U. Gerloff restauriert, dabei gereinigt, Altrestaurierungen reduziert, Fehlstellen geschlossen und retuschiert

Der bärtige Kaiser, den die Umschrift *IMP NERO* bezeichnet, trägt über seinem braunen Haar einen grünen Lorbeer-



Kat. Nr. 104

kranz. Letzterer wird von einem purpurviolettten Band gehalten. Mit zusammengezogenen Augenbrauen, markanter Nase und ausgeprägtem Kinn ist seine Physiognomie an Satyrdarstellungen angelehnt, was an das dionysische Wesen des Kaisers erinnern soll. Die in kräftigem Grün und Blau gehaltenen Rahmenstücke zeigen schon im Kupfer als Relief ausgebildete Atlanten, Bandwerk und Fruchtgebilde. Zwei Seitenstücke sind mit je einer ovalen Vignette versehen, die zwischen Frucht- und Stoffgirlanden eingepasst ist. Die obere zeigt mehrere Menschen um eine altarartige Feuerstelle versammelt. In der unteren ist eine Jagdszene zu sehen, bei der ein mit einem Speer bewaffneter Mann hinter seinem Hund herläuft, der wiederum einen Hasen jagt. Diese Szene, die sich auf Ovids Metamorphosen (I, 534) bezieht, steht für „List und Gegenlist“ (Henkel/Schöne 1967, Sp. 581), da das Laufen dem Hasen zur Flucht, dem Hund zur Jagd dient.

105

Kleopatra

Dm 52,6 cm (mit Messingleiste)
Inv. Nr. Lim 198

Zustand: Am Rand des Medaillons sowie den Innenrändern der Rahmenteile jeweils halbkreisförmig aus dem emailierten Kupfer geschnittene Einbuchtungen (für Nägel). Ergänzung am linken Rand des Mittelbildes; zahlreiche Sprünge (Bereich des Halses und der rechten Schulter). In den Rahmenstücken zahlreiche Sprünge und einige Splitterungen. 1988 von U. Gerloff restauriert, dabei gereinigt, Altrestaurierungen reduziert, Fehlstellen geschlossen und retuschiert

Mit der Umschrift *CLEOPATRA* ist die Dargestellte als die machtvolle Königin von Ägypten gekennzeichnet. Kleopatra verübte Selbstmord nach der Niederlage ihres Mannes Marcus Antonius gegen den späteren Augustus, da diese durch den Rückzug der ägyptischen Flotte verursacht



Kat. Nr. 105

Farbabb. 27

worden war. Die Selbsttötung durch eine Schlange, die im Bildnis durch das Tier angedeutet ist, wurde vielfach dargestellt – auch in Maleremail, beispielsweise auf einer Schale von Martial Ydeux (London, Wallace Collection, Inv. Nr. III F 243). Als Büste, die Schlange um den Hals gelegt, stellte Jean II Pénicaud die ägyptische Königin dar (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. OA 4016; Baratte 2000, S. 95). Im vorliegenden Beispiel trägt sie einen blauen, mit zwei Augen versehenen Haaraufsatz, der von grünen Bändern gehalten wird. Im Ornamentrahmen dominieren gelbbraune Farbtöne, die an die Farbpalette der Majolikamalier erinnern. Das rechte Seitenstück zeigt eine Karyatide, das linke einen Atlanten. Oben ist mittig vor Rollwerk eine Maske zu sehen, die im unteren Segment von einem Mischwesen ersetzt wird. Sie werden jeweils von zwei sitzenden Putten flankiert, die auf Fruchtgirlanden lagern.

106–108

Drei ovale Tafeln Personifikationen der Tugenden Gerechtigkeit, Glaube und Liebe

Pierre oder Martial Courteys, um 1580

Polychromes Maleremail, *paillons*, Gold- und Silberzeichnung

Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 548/49, 551 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 363/64, 365
Inv. Nr. Lim 134–136

Technische Beschreibung: Ovale, leicht konkav gewölbte Tafeln mit gewölbtem Rand. Bildfeld: Farbloses Grundemail, darüber Weiß, *paillons* und polychromes Email. Auf den *paillons* dunkelbraune Unterzeichnung. Binnenzeichnung im Weiß durch *enlevage*-Linien und bräunliche Oxidmalerei. Gleichmäßig rötlich laviertes Inkarnat. Einzelne Partien mit Silberzeichnung, Goldzeichnung. Rand: Farbloses Grundemail, darüber manganfarbenes Email und quadratische *paillons*, über diesen polychromes, transluzides Email. Goldzeichnung. Farbloses *contre-email*

Die hochformatigen Bildfelder der polychromen Tafeln werden jeweils von einer stehenden Frauengestalt dominiert, hinter der eine detailreich geschilderte Stadtlandschaft sichtbar ist. Das obere Drittel des Hintergrundes nimmt die Himmelszone ein, die nach oben jeweils von einem fest gefügten Wolkenkranz abgeschlossen wird, der an den äußeren Seiten in schmalen Enden ausläuft. Das gezackte Feld im Innern des Kranzes wurde flächig mit Pinselgold ausgemalt. Zudem gehen von den Wolken gleichmäßig gesetzte Goldstrahlen aus. Obwohl die Frauenfiguren als Standfiguren gezeigt sind, wirken sie bewegt. Sie stehen im Kontrapost, dessen Haltung mit Spiel- und Standbein eine Kurvature des Körpers hervorruft, und setzen die Arme aktiv ein. Zudem trägt der schwungvolle Faltenwurf zum Eindruck von Bewegung bei. Die noch nicht bestimmte graphische Vorlage für die Figuren, deren gelängte und kräftige Glieder sich vom verhältnismäßig kleinen Kopf abheben, ist wohl in der zeitgenössischen niederländischen Produktion zu suchen. Es handelte sich vermutlich um eine

Folge der sieben weltlichen und christlichen Tugenden, also *Stärke, Mäßigung, Klugheit und Gerechtigkeit* sowie *Glaube, Liebe und Hoffnung* (Lessmann 1987, S. 201). Neben den drei in Braunschweig vorhandenen Emails hat sich ein viertes, die *Weisheit*, in London erhalten (British Museum, Inv. Nr. WB 35; zur möglichen Herkunft dieser Tafel aus Braunschweig s. S. 18).

Die Farbpalette wird von kräftigen, satten Farben dominiert, darunter vor allem Blau und Purpur. Einige Partien der dargestellten Kleidung arbeitete der Emailleur über große, passig geschnittene *paillons*, allerdings verfolgte er dieses Prinzip nicht durchgehend. Während der blaue Harnisch der *Gerechtigkeit* über Silberfolie liegt, ist die blaue Robe des *Glaubens* über einer Schicht weißen Emails gearbeitet. Die Farbe Braun wiederum ist nicht über Weiß aufgetragen, sondern befindet sich direkt über dem farblosen Grundemail, so dass der Ton der Kupferplatte die ästhetische Wirkung mitbestimmt. Nur selten – nämlich für die Ärmel der *Liebe* und für kleine Partien an den Rändern aller drei Tafeln – wurde transluzides Rot eingesetzt. Sehr malerisch gestaltete der Emailleur den Hintergrund: So gehen die Farben des Himmels in fließenden Übergängen von Türkis zu Blau über oder es sind – bei der *Gerechtigkeit* – blaue Streifen in den gelb-bräunlichen Abendhimmel eingebettet. Die Stadtlandschaften, deren Gebäudeformen sich in allen drei Tafeln wiederholen, sind farblich abwechslungsreich strukturiert. Blaue oder purpurfarbene Dächer werden von „bunten“ Mauern getragen, deren blaugrauer Grundton durch türkise, grüne und blaue Tupfen marmoriert wird. Für die Gestaltung der Augen bediente sich der Emailleur zweierlei Techniken: Die Pupille ist mit *enlevage* entstanden, so dass das unter dem Weiß liegende dunkle Email ästhetisch hervortritt, die Augenränder und Augenbrauen sind mit Oxidmalerei aufgetragen. Auffallend ist die sehr kräftige Rottönung des Inkarnats. Metallisch graue Partien, wie beispielsweise Waage und Schwert der *Justitia*, wurden mit Pinselsilber über leicht grünlich pigmentiertem Email und linearer Unterzeichnung aufgemalt. „Edelsteine“, das heißt kleine, mit transluzidem Email überfangene *paillons*, zieren den Rand der Tafeln. Nachdem die Emailleure vor circa 1530 diese Schmuckform häufig eingesetzt hatten, kam sie für etwa 50 Jahre außer Mode, bevor sie ab circa 1580 wieder verwendet wurde (vgl. auch Inv. Nr. Lim 85/86, Kat. Nr. 124/125). Mehrfach weisen die schmalen Ränder vergleichbarer Tafeln diese Verzierungs-technik auf (vgl. zwei Tafeln mit dem Monogramm I.D.C.; New York, Metropolitan Museum, Robert Lehman Collection, Inv. Nr. 1975.1.1230/31). Die gewölbten Ränder der Tafeln, die als Füllstücke in Türen oder Wandpanelen eingearbeitet wurden, bildete den Abschluss zur umliegenden Fläche und lagen vermutlich über Holzleisten (vgl. Inv. Nr. Lim 79, Kat. Nr. 119).

Was den Einsatz großer *paillons* und die Palette kräftiger Farben, die auch transluzides Rot einschließt, betrifft, stehen die Braunschweiger Tafeln Arbeiten der Monogrammisten I.D.C. und I.C. nahe. Beide Emailleure fertigten vergleichbare ovale Füllstücke, die mit Darstellungen ganzfiguriger Frauengestalten vor Landschaft verziert sind. Zu nennen sind beispielsweise zwei mit den Buchstaben I.D.C. monogrammierte Tafeln in New York, die mit den Personifikationen *Glaube* und *Hoffnung* – basierend auf anderen graphischen Vorlagen – verziert sind (Metropolitan Muse-

um, Robert Lehman Collection, Inv. Nr. 1975.1.1230/31). Allein der helle, durch Einsatz von *enlevage* zum Teil ins Graue gehende Inkarnatston, die weichen Gesichtszüge und die sehr viel luftigeren Wolken unterscheiden diese Tafeln klar von den Braunschweiger Tafeln. Auch eine weitere I.D.C.-monogrammierte ovale Tafel, eine Darstellung der *Minerva* umgeben von einem als Relief gearbeiteten Rahmen, zeigt deutliche Differenzen zu den drei Braunschweiger Tafeln (Paris, Musée du Louvre Inv. Nr. MR 2519; Baratte 2000, S. 361). Zwei ovale Tafeln, die das Monogramm I.C. tragen, weisen eine ähnliche Komposition und Einrahmung auf, nämlich eine *Minerva* (Aukt. Druout Richelieu Paris, 13.12.1995, Nr. 95) und eine *Grammatik* (Pittsburgh, Carnegie Museum, Inv. Nr. 71–45). Stilistische Aspekte – beispielsweise eine gedecktere Farbpalette, eine hellere Färbung des Inkarnats, eine andere Mundform, ein einheitlicher Grauton der Hintergrundarchitektur – lassen erkennen, dass die vom Monogrammisten I.D.C. bezeichnete *Minerva* und die Braunschweiger Tafeln nicht von derselben Hand stammen. Auch beim Vergleich der chemischen Zusammensetzung der Braunschweiger Tafel mit der einer I.D.C.-monogrammierten Kanne (Dresden, Grünes Gewölbe, Inv. Nr. DD III 10) zeigen sich bezüglich der Farben Schwarz, Blau und Grün deutliche Unterschiede.

Die Braunschweiger Tafeln stehen manchen Stücken nahe, die Pierre Courteys zugeschrieben werden. Allerdings birgt die Uneinheitlichkeit der Werke, die das Œuvre dieses Emailleurs ausmachen, zahlreiche Unwägbarkeiten (vgl. Netzer 1999, S. 56). Vergleichbar mit den drei Füllstücken sind beispielsweise zwei Tafeln, die als Halbfiguren vorgestellte Personifikationen von *Frühling* und *Sommer* zeigen (Victoria & Albert Museum, Inv. Nr. C. 2404/05–1910). Ein vollständiges, ebenfalls nicht signiertes Quartett der vier Jahreszeiten hat sich in Chicago erhalten (Loyola University, Martin d'Arcy Gallery of Art, s. Ausst. Kat. Chicago 1970, Nr. 33–36). Mit den *Tugenddarstellungen* verbindet diese Personifikationen die kräftig rötliche Tönung des Inkarnats, die flächige Anlage des Gesichtes sowie der insgesamt trockene Zeichnungsstil. Mit dem Monogramm P.C. sind zwei hochovale Tafeln versehen, die *Susanna im Bade* (Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. Nr. 44.164; Verdier 1967, S. 280–83) und eine Szene aus dem *Psyche-Märchen* (Los Angeles, Los Angeles County Museum, Inv. Nr. 49.26.12; Caroselli 1993, S. 136–41) zeigen, sowie drei Tafeln gleichen Formats mit Darstellungen der Monate *Mai* (St. Petersburg, Ermitage, Inv. Nr. F–301; Dobroklonskaja 1969, Nr. 43), *Juli* und *Oktober* (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. OA 6187/MR 2646; Baratte 2000, S. 286–88). Die Marmorierung der Architektur, die weiß gehöhten Baumkronen und die Akzentuierung der Rückenmuskeln – vergleichbar sind die Kinderdarstellungen des *Juli* und der *Caritas* – lassen eine Nähe zu den Braunschweiger Tafeln erkennen. Courteys verwendete für die Monatsdarstellungen *paillons* sowie die selten verwendete transluzide Farbe Rot. Beides findet sich auch bei den Tugendpersonifikationen. Aufgrund dieser technischen Spezifika sowie der leuchtenden Farbigkeit der Braunschweiger Emails ist auch an eine Autorschaft von Martial Courteys, dem Sohn Pierre Courteys, zu denken, für dessen Arbeiten eine leuchtende Farbpalette und ein üppiger Einsatz von *paillons* charakteristisch sind. Beim Vergleich einer ovalen Schale von Martial Courteys, deren Bildschmuck die *Hure Babylon* thematisiert (Washington,



Kat. Nr. 106

National Gallery, Inv. Nr. 1942.9.292; Verdier 1993, S. 101–03; weitere Fassungen in London, British Museum, Inv. Nr. WB 31 sowie in Dresden, Grünes Gewölbe, Inv. Nr. III 8), und des *Glaubens* fallen weitere Übereinstimmungen auf: Die „bunte“ Architektur, die kompakten, seitlich schmal auslaufenden Wolken, die ein goldenes Feld umschließen, sowie die Weißhöhen der Baumkronen. Die weich modellierten Gesichter der Figuren von M. Courteys unterscheiden sich allerdings von dem schematischen, starren Antlitz der Personifikation. Die zahlreichen stilistischen und technischen Übereinstimmungen der Braunschweiger Tafeln mit Werken Pierre und Martial Courteys lassen ihren Autor in diesem Umfeld vermuten.

Literatur: Riegel 1883, S. 224/25 – Riegel 1887, S. 179 – Riegel 1891, S. 177 – Riegel 1897, S. 245 – Meier 1902, S. 87 – Meier 1907, S. 100 – Meier 1915, S. 106 (ähnlich Arbeiten des Jean de Court) – Meier 1921, S. 86 – Lessmann 1987, S. 200/01 (Inv. Nr. Lim 136) – Walz 1990, S. 27

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

106

Personifikation der Gerechtigkeit

H 37,8 cm; B 22,6 cm; G 600,9 g

Inv. Nr. Lim 134

Zustand: An den Seiten jeweils ein Nagelloch. Rand mehrfach ergänzt; erneute Fehlstellen am linken und unteren Rand. Punktförmige Absplitterung im Bildfeld (Wolkenband in der rechten Hälfte). *Contre-émail* im Randbereich stark gesplittert und mehrfach ausgebrochen; Sprünge ziehen sich vereinzelt bis in die Fläche, darunter Grünspanbefall des Kupfers. Ein Bündel von Sprüngen in der unteren Hälfte. Auf dem *contre-émail* aufgeklebtes Schildchen mit Bleistiftaufschrift 364, ein aufgestempeltes rotes Dreieck sowie eine graue, fast verblasste Aufschrift 134

Mit Schwert und Waage ist die Dargestellte eindeutig als Personifikation der Gerechtigkeit, *Justitia*, gekennzeichnet. Weitere Attribute, nämlich Hand- oder Fußschellen und eine mit Gold gezeichnete Rute, liegen zu ihren Füßen. Über der Hintergrundlandschaft erstreckt sich der Himmel, dessen gelbbraunlicher Farbton eine Abendstimmung erzeugt. Technisch ungewöhnlich ist die Verwendung von Pinselsilber, mit denen Schwert und Waage auf Email gemalt wurden (vgl. Inv. Nr. Lim 97, Kat. Nr. 132). Wohl nicht ausreichend fein geriebene Glasmasse bedingte die offenen Blasen, die in den dickeren Weißschichten (Wolken) sichtbar sind.

107

Personifikation des Glaubens

H 37,8 cm; B 22,7 cm; G 569,8 g

Inv. Nr. Lim 135

Zustand: An den Seiten jeweils ein Nagelloch. Rand mehrfach mit Kaltemail ergänzt, das an der linken Seite wieder ausgebrochen ist. Ergänzung reicht am oberen und unteren



Kat. Nr. 107

Rand partiell in die Bildfläche hinein. *Contre-émail* im Randbereich stark gesplittert und mehrfach ausgebrochen; große Fehlstelle, die mit Lack geschlossen wurde, am oberen und unteren Rand; Sprünge ziehen sich vereinzelt bis in die Fläche, darunter Grünspanbefall; weitere lange Sprünge in der Fläche. Rückseitig rotes Dreieck aufgestempelt sowie graue, fast verblasste Aufschrift 135

Die Personifikation des Glaubens, *Fides*, umfasst ein großes Kreuz, auf dem als weiterer Hinweis auf den Opfertod Christi und die Eucharistie ein Kelch mit Hostie angebracht ist. Links des Kreuzfußes befindet sich eine aufgeklappte Tafel, deren Form an die Gesetzestafeln erinnert. Lesbar ist die mit Gold aufgetragene Aufschrift: *AYME DIEV DE TOV[T] TON CVEVR ET DE TOVT TON AME ET TON PROCHAIN COVME TOY MESME*. In ungewöhnlicher Schreibweise zitieren diese Zeilen das erste der zehn Gebote: *Liebe Gott und deinen Nächsten mit deinem ganzen Herzen und mit deiner ganzen Seele wie dich selbst*. Die Formulierung des Textes in Französisch und nicht in Latein mag ein Hinweis auf religiöse Reformen in Limoges sein (vgl. Baratte 2000, S. 69). Zu den Füßen der Personifikation liegen zwei Bücher, wovon das eine aufgeschlagen ist. Sie gelten als Zeichen der wahren Lehre.

Farbabb. 22

H 37,1 cm; B 22,3 cm; G 567,8 g
Inv. Nr. Lim 136

Zustand: An den Seiten und am unteren Rand jeweils ein Nagelloch (Nagelloch am oberen Rand mit Kaltemail geschlossen). Rand vielfach mit Kaltemail ergänzt, das vor allem unten wieder ausgebrochen ist. Im Bildfeld unten Ergänzung (Boden); von der Schadstelle gehen vertikale Sprünge aus. *Contre-émail* im Randbereich vielfach gesplittert und gesprungen. Sprünge ziehen sich bis in die Mitte, darunter teilweise Grünspanbefall. Am unteren Rand etwa 10 cm lange Fehlstelle. Rückseitig rotes Dreieck aufgestempelt sowie Spuren der Aufschrift 136

Das flammende Herz, das immer währende Liebe symbolisiert, hält die Personifikation der Liebe, *Caritas*, in der rechten Hand, während sie auf dem linken Arm ein Kleinkind hält. Drei weitere Kinder stehen zu ihren Füßen, wobei eines ihr einen Fruchtkorb hochreicht.



Kat. Nr. 108

Archivmaterialien aus den 1540er und 1550er Jahren dokumentieren einen Emailleur dieses Namens (Guibert 1908), allerdings tragen signierte Stücke ausschließlich Datumsangaben aus den Jahren 1555–58. Unklar ist zum gegenwärtigen Zeitpunkt allerdings, welche Verbindung zwischen Jean Court dit Vigier und den Monogrammisten I.C. und I.D.C. besteht (vgl. Baratte 2000, S. 317). Unter den signierten Objekten des Jean Court dit Vigier finden sich Teller mit Planetengöttern und Monatsdarstellungen sowie mehrere Fußschalen. Die berühmteste Fußschale trägt das Wappen der Maria von Schottland (Paris, Bibliothèque nationale, Inv. Nr. Y 6675). Von Jean Court dit Vigier sind ausschließlich Arbeiten in Grisaille bekannt. Die figürlichen Darstellungen sind sorgfältig modelliert und mit einem besonders hellen, gleichmäßig aufgetragenen Inkarnat versehen.

109

Farbabb. 24

Fußschale mit Deckel *Mannalese / Durchzug durch das Rote Meer*

Jean Court dit Vigier, 1555
sign. u. dat. im Schalenboden A LVMOGES PAR IEHAN
COVRT DIT VIGIER 1555

H 20,4 cm; Dm 18,7 cm (Schale), 19,2 cm (Deckel);
G 530,2 g (Schale), 304,8 g (Deckel)
Maleremail in Grisaille, Goldzeichnung; Silber
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 514 sowie
im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 329
Inv. Nr. Lim 52

Technische Beschreibung: Flache Fußschale mit Deckel. Hoher Fuß mit flacher Standfläche, um den Schaft läuft etwa mittig ein bereits im Kupferträger ausgebildeter Wulst. Schaft von der Fußunterseite mit Deckplättchen abgeschlossen. Deckel mit Ring aus Silber. Vermutlich über farblosem Grundemail manganfarbenes Email, Darstellung in weißem Email, *enlevage* mit leichtem *impasto*. Helle, gleichmäßig lavierte rötliche Färbung des Inkarnats; zusätzliche Akzentuierung mit gestrichelt aufgetragenem Eisenrot (Wangen, Lippen). Goldzeichnung
Zustand: 1884 von C. Bourdet restauriert. Ergänzungen im Schalenboden (über Montagestelle), am oberen und am unteren Schalenrand. Weitere Ergänzung am oberen Rand des Fußschafes. Am Deckel größerer Schaden (Kupfer verbogen, große Fehlstelle) 2002 von U. Gerloff gerichtet und ergänzt sowie Altrestaurierung reduziert und retuschiert. Auf der Innenseite mehrere Ergänzungen entsprechend zu den Ergänzungen auf der Außenseite. Gold stark berieben und über Restaurierungen erneuert. Am Schalenrand Lederschild mit goldgeprägter Inventarnummer. Auf der Unterseite der Schale mit weißem Lack *Lim 52* sowie mit Stempel aufgetragenes rotes Dreieck. Deckelinnenseite mit aufgeklebtem Schildchen, darauf mit Bleistift zu 329 und Aufschrift in schwarzem Lack *Lim 52*



Kat. Nr. 109

Die in Grisaille bemalte Schale auf hohem Fuß zeigt im Schalenboden eine Szene mit einem bärtigen Mann, der einen Stab erhoben hält. Hinter ihm ist eine Gruppe von Frauen und Männern zu sehen, die kleine, ovale Gegenstände in Körbe sammeln und diese zu Zelten tragen. Im Vordergrund des Bildfeldes erscheint auf einem gemalten Felsabsatz die in schwarzbrauner Oxidmalerei ausgeführte Aufschrift *A LVMOGES PAR IEHAN COVRT DIT VIGIER 1555*. Dargestellt ist eine Begebenheit aus dem Alten Testament, die *Mannaese*. Beim Auszug der Israeliten aus Ägypten versorgt Gott das Volk und seinen Anführer Moses, indem er auf wundersame Weise Manna regnen lässt (Exod. 16, 2–31). Während sich Pierre Reymond und Pierre Courteys eines Holzschnittes von Bernard Salomon als Bildvorlage bedienten (vgl. Inv. Nr. Lim 73 & Lim 54, Kat. Nr. 79 & 102), arbeitete Jean Court dit Vigier nach einer anderen Graphik, die allerdings noch nicht gefunden werden konnte. Nach dieser Komposition gestaltete er mehrere Fußschalen in identischer Form, darunter zwei Beispiele in London (Victoria & Albert Museum, Inv. Nr. 855–1882 – British Museum, Inv. Nr. 1913,12–20, 55).

Der Dekor der Schalenunterseite wird durch großflächig angelegtes Rollwerk bestimmt, das in zwei räumlichen Schichten angeordnet ist. Ergänzt wird das Ornament durch vier eingehängte Festons und vier aufgesetzte Masken. Auffällig ist besonders eine Maske in Form eines Widderkopfes, die mit einer Brille versehen ist. Das gleiche Dekorationsschema verwendet Court dit Vigier nicht nur auf Fußschalen, sondern auch auf den Unterseiten von Tellern (Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. Nr. 44.467; Verdier 1967, S. 304–07). Die gleiche Kombination der oft verwendeten Einzelformen, einschließlich des bebrillten Tierkopfes, findet sich ebenfalls auf der Unterseite einer Schale, die von dem Monogrammisten I.C. monogrammiert wurde (Dresden, Grünes Gewölbe, Inv. Nr. III 15). Der Schaft des Schalenfußes wird durch einen horizontal verlaufenden Wulst in zwei Segmente geteilt. Am Schalenansatz umschließt ein Kranz aus Blättern den Schaft. Unterhalb des Schaffringes folgt Rollwerk mit Masken, in das Festons, Rollwerkschilder und Puttenköpfe eingehängt sind. Die Unterseite des Fußes ist mit goldenen Streublumen und heraldischen Lilien bedeckt. Ein manganfarben emailliertes und mit einem goldenen Stern bemaltes Deckplättchen schließt den Schaft nach unten ab.

Der Schalendeckel trägt auf seiner Außenseite die Darstellung einer weiteren Begebenheit, die sich während des Exodus der Israeliten abspielte: Verfolgt von den Ägyptern teilt Moses mit Gottes Hilfe das Rote Meer, so dass die Israeliten durchziehen können. Über dem nachfolgenden Pharao und seinen Getreuen stürzen die Wassermassen wieder zusammen und führen zum Ertrinken der Verfolger (Exod. 14, 21–31). Diesen *Durchzug durch das Rote Meer* stellte Court dit Vigier auch auf einem zweiten Schalendeckel dar (London, Victoria & Albert Museum, Inv. Nr. 855–1882). Auf der Innenseite des Deckels sind vier Medaillons zu sehen, deren weißer Rand jeweils eine Büste einfasst. Dargestellt sind zwei Frauen mit aufgestecktem Haar, ein bärtiger Mann mit Lorbeerkrone und eine wohl männliche Person mit Helm. Möglicherweise ist in dem Profilbild des Bärtigen ein „verstecktes“ Portrait des französischen Königs Henri II. zu sehen. Herrscherbildnisse



Kat. Nr. 109

finden sich, abgesehen von den Porträttafeln (vgl. Inv. Nr. Lim 45, Kat. Nr. 51), mehrfach auch an ungewöhnlichen Stellen auf Maleremails. François I. ließ sich von Léonard Limosin als Apostel Thomas darstellen (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MR XIII suppl. 211; Baratte 2000, S. 157–59). Henri II. ist als Jupiter bei einem *Götterfest* dargestellt (Bourderly/Lachenaud 1897, Frontispiz und Nr. 85) und erscheint auf der Unterseite eines Herkules-Tellers (Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. K 5049; Netzer 1999, S. 116/17).

Wie bei seinem wohl wichtigsten Werk, einer berühmten, 1556 datierten Fußschale mit dem Wappen der Maria Stuart (Paris, Bibliothèque nationale de France, Inv. Nr. Y 6675; Crepin-Leblond 1995, S. 106/07), überzeugt Jean Court dit Vigier mit einem ausgewogenen und auf die Form der Schale abgestimmten Dekor. Mit ausgereifter *enlevage*-Technik gestaltete er die Figuren in den szenischen Darstellungen. Die Körper sind mit weichen Übergängen modelliert und erscheinen im Vergleich mit Arbeiten des Monogrammisten I.C. homogener und ruhiger. Besonders fein arbeitete der Emailleur die Augenpartien aus, bei denen ein weißer Punkt die Pupille, ein weißer Strich und eine darüber liegende, dunkle *enlevage*-Linie Wimpern und Augenbrauen markieren. Mit aufgesetzten weißen Punkten sind Kinn, Lippen, Nasenrücken und -flügel akzentuiert. Sehr differenziert wurde die helle Rottönung des Inkarnats ausgeführt. Einzelne Partien werden zudem durch den gestrichelten Auftrag von Eisenrot hervorgehoben. Der Deckelring ist vermutlich eine spätere Ergänzung.

Literatur: Riegel 1883, S. 220 (Jehan Court dit Vigier) – Riegel 1887, S. 171 – Riegel 1891, S. 169 – Riegel 1897, S. 237 – Meier 1902, S. 88 (Jean Court dit Vigier) – Meier 1907, S. 101 – Meier 1915, S. 104 – Meier 1921, S. 85 – Lessmann 1983, S. 169 – Lessmann 1986, S. 181 – Crepin-Leblond 1995, S. 107



Kat. Nr. 109



Kat. Nr. 109



Kat. Nr. 109

Monogrammist I.C.

Lange Zeit wurde angenommen, hinter dem Monogramm I.C. verberge sich ein Hofmaler namens Jean de Court, der 1555 und 1572 dokumentiert ist. Da es sich bei diesem Künstler jedoch nicht um einen Emailleur handelt, ist diese These unhaltbar (Netzer 1999, S. 56). Eine Auflösung des Monogrammes steht allerdings noch aus. Ungeklärt ist auch die Frage, ob Arbeiten, die mit dem Monogramm I.D.C. versehen sind, aus der gleichen Werkstatt stammen (Baratte 2000, S. 317).

Das äußerst umfangreiche Werk, das dem Monogrammist I.C. und seiner Werkstatt zuzuschreiben ist, lässt sich aus stilistischen Gründen in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts datieren. Es umfasst polychrome und in Grisaille gearbeitete Tafeln und Gefäße. Neben vielfach wiederholten und teilweise schematisch ausgeführten Arbeiten (vgl. Inv. Nr. Lim 224, Kat. Nr. 117) stehen bedeutende Einzelstücke mit ungewöhnlichen Themen (vgl. Inv. Nr. Lim 106, Kat. Nr. 116).

110

Fußschale *Gericht des Moses*

Monogrammist I.C., 2. Hälfte 16. Jahrhundert (Schale)
monogr. auf der Unterseite I.C.
Pierre Reymond, 1552 (Fuß)
monogr. auf dem Schaft P.R.

H 16,3 cm; B 26,5 cm; G 874,5 g
Maleremail in Grisaille, Goldzeichnung; Metall, vergoldet
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 484 sowie
im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 299
Inv. Nr. Lim 59

Technische Beschreibung: Große Schale auf hohem Fuß; beide Gefäßteile ursprünglich nicht zusammengehörend. Verbindungsstelle zwischen Schaft und Schale mit Manschette aus vergoldetem Metall eingefasst. Fußschaft von unten mit einem Deckplättchen abgeschlossen. Wohl über farblosem Grundemail manganfarbenes Email; Darstellung in weißem Email, *enlevage*. Rötlich laviertes Inkarnat; zudem Akzentuierungen in roter Oxidmalerei (Lippen, Früchte) und in bräunlicher Oxidmalerei (Haare). Goldzeichnung

Zustand: 1884 von C. Bourdet restauriert. Ergänzungen in der Mitte, am linken und unteren Rand des Schalenbodens sowie im linken Bereich der Wandung. Rand mehrfach ergänzt mit heute vergilbter Ergänzungsmasse, in dieser z.T. größere Ausbrüche. Auf der Unterseite großflächige Ergänzung in der Krümmung; Sprünge. Gold berieben. Kleine Ergänzung am Fußrand. Gold berieben. Auf der Unterseite des Fußes Papierschildchen mit Bleistiftaufschrift No. 299, diese mit Kugelschreiber durchgestrichen und durch 59 ersetzt

Die in Grisaille ausgeführte Schale auf hohem Fuß besteht aus Einzelteilen, die ursprünglich wohl nicht zusammen-



Kat. Nr. 110

gehörten. Die Schale trägt das Monogramm *I.C.*, der Fuß ist mit den Buchstaben *P.R.* bezeichnet. Im Schalenboden dargestellt ist eine mehrfigurige Szene: In der Bildmitte ist ein bärtiger Mann zu sehen, der auf einem erhöhten Thron sitzt und sich nach rechts zu einem stehenden Mann hinwendet. Zu beiden Seiten dieser Gruppe sind weitere Personen angeordnet. Die Darstellung illustriert eine Begebenheit aus dem Alten Testament (Exod. 18, 13-26): Da an den Tagen, an denen Moses Gericht hält, wegen des großen Andrangs lange Wartezeiten entstehen, rät Jethro, der neben Moses steht, seinem Schwiegersohn, vertrauenswürdige Richter zu seiner Unterstützung einzusetzen. Die Bildfindung folgt einem Holzschnitt von Bernard Salomon. Das rechteckige Querformat der Graphik erweiterte der Emailleur zu einem Rundbild. Im oberen Drittel ergänzte er Baumkronen und gestaltete die Himmelszone mit Wolken; im unteren Drittel fügte er Sträucher, spielende Kinder und jenen weißen Hund hinzu, der fast als Markenzeichen des Monogrammistens *I.C.* bezeichnet werden kann (vgl. Inv. Nr. Lim 106, Kat. Nr. 116). Eine mit den gleichen bildlichen Hinzufügungen polychrom gestaltete Fußschale befand sich vor einigen Jahren im Handel (Aukt. Kat. Mentmore 1977, Nr. 1146). In der Reymond-Werkstatt entstanden ebenfalls Adaptionen dieser Graphik, bei denen der Landschaftshintergrund nur wenig ausgearbeitet und stattdessen das untere Drittel mit weiterem Bildpersonal gefüllt wurde, beispielsweise mehrere Fußschalen (Los Angeles, Los Angeles County Museum, Inv. Nr. 48.2.14; Caroselli 1993, S. 122–27 – Aukt. Kat. Mentmore 1977, Nr. 1125 – Sotheby's New York, 31.5.1986, Nr. 168) sowie auf einem Lavoir (Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. H 459). Pierre Pénicaut, der das Sujet ebenfalls nach dem Holzschnitt Salomons gestaltete, passte für einen Teller die graphische Vorlage an ein rundes Format an, indem er eine große Anzahl von Menschen um den Richterstuhl gruppierte (Écouen, Musée national de la Renaissance, Inv. Nr. Cl. 911). Das Thema *Gericht des Moses* ist in der Braunschweiger Sammlung noch ein zweites Mal – allerdings mit abweichender Ikonographie – präsent (Inv. Nr. Lim 109, Kat. Nr. 48).

Die Unterseite der Schale weist in zwei Schichten aufgebautes Rollwerk auf, in das vier querovale Medaillons, Fruchtbündel, Masken und Löwenköpfe eingearbeitet sind. In den Medaillons sind Figuren, nämlich eine Nymphe, ein Flussgott, ein Hirsch und ein Rind dargestellt. Die Vorlage für die mythologischen Gestalten lieferte ein Ornamentstich von Jacques Androuet du Cerceau (abgebildet bei Caroselli 1993, S. 97). Auf der Einfassung eines Medaillons befindet sich das in bräunlicher Oxidmalerei ausgeführte Monogramm *I.C.* Nach außen hin folgen goldene Arabesken und am Rand ein umlaufender Eierstabfries. Das Dekorationssystem, das Rollwerk mit kleinen Vignetten verbindet, findet sich mehrfach auf Unterseiten von Schalen, die in der Werkstatt des Monogrammistens *I.C.* entstanden (Dresden, Grünes Gewölbe, Inv. Nr. II 7 – Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. Nr. 44.199; Verdier 1967, S. 317 – Milwaukee, Milwaukee Art Museum, Inv. Nr. L 279.1993). Neben diesen auf manganfarbenem Fond ausgeführten Beispielen weisen weitere, formal identische Unterseiten von Schalen, deren Bildseite jedoch polychrom gestaltet ist, blauen Fond auf (London, British Museum, Inv. Nr. 1913, 12–20, 57 – Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. Nr. 44.144; Verdier 1967, S. 318–21). In einer weit weniger kraftvollen Form setzte



Kat. Nr. 110



Kat. Nr. 110

auch P. Reymond dieses Dekorationssystem auf einer 1558 datierten Schale ein (Los Angeles, Los Angeles County Museum, Inv. Nr. 48.2.12; Caroselli 1993, S. 92–97).

Die Grisaille-Arbeit wird charakterisiert durch die virtuose Ausführung der *enlevage*-Technik, mit der differenzierte Grauabstufungen erzielt wurden. Die Flächen sind abwechslungsreich gestaltet. Vor allem die Gewandfalten – beispielsweise bei der Rückenfigur links des Richterstuhls – verfügen nahezu über ein ornamentales Eigenleben. Zur besseren Lesbarkeit der Darstellung sind die Figuren mit kräftigen Konturen versehen. Die Binnenzeichnung aus Grautönen wird durch lange *enlevage*-Linien ergänzt, die locker nebeneinander gesetzt sind. Das flächig lavierte Inkarnat weist zwei Tönungen auf, die geschlechtsspezifisch unterschieden sind: Während Frauen mit helleren Fleischtönen ausgestattet wurden, weist das Inkarnat der männlichen Figuren einen kräftigeren Ton auf. Wie mehrfach im Werk des Monogrammistens *I.C.* ist die Haartracht der Figuren mit einem bräunlichen, nur geringfügig vom



Kat. Nr. 110

Inkarnat abgesetzten Ton laviert (vgl. Inv. Nr. Lim 120, Kat. Nr. 113). Besonders die Bäume, die der Emailleur ergänzend zur graphischen Vorlage am rechten Bildrand einfügte, weisen eine werkstatttypische Ausformung auf: Die schmalen Blätter, deren lange Flächen spitz auslaufen, wirken wie geometrisch abgezirkelt.

Der Schalenfuß mit hohem Schaft, der sich über einer nur leicht gewölbten Standfläche aufbaut, ist am Schaft mit Löwenmasken dekoriert, aus denen Fruchtgirlanden herabhängen. Eingehängt sind zwei Puttenköpfe und zwei kleine Schilder. Auf dem einen ist mit Oxidmalerei das Monogramm *P.R.*, auf dem anderen das Datum 1552 aufgetragen. In den Zwickeln unterhalb der Fruchtgirlanden ist zweifach das in Gold aufgetragene Monogramm der Diane de Poitiers, Mätresse von Henri II., zu sehen. Es besteht aus doppeltem, ligiertem *D* mit einem Halbmond darüber. Dieses Monogramm wechselt sich mit zwei bourbonischen Lilien ab, die für den französischen König stehen. Die Standfläche weist einen emaillierten Lorbeerkrans und goldene Ranken auf. Der manganfarbene Fond der Unterseite ist mit bourbonischen Lilien versehen, die in Gold aufgetragen sind. Den Schaft schließt nach unten ein Deckplättchen ab, auf dessen manganfarbenem Fond mit Weiß eine fünfblättrige Blüte emailliert ist. Schalenfüße in ähnlicher Form entstanden in der Reymond-Werkstatt vielfach in den 1550er Jahren (vgl. Inv. Nr. Lim 74, Kat. Nr. 77).

In den Inventaren, die im Verlauf des 18. Jahrhunderts entstanden (H 62, H 32), wird die Schale mit dem *Gericht des Moses* als *Schüssel* bezeichnet. Der Fuß findet keine Erwähnung, das Objekt wird vielmehr als beschädigt beschrieben. Somit ist anzunehmen, dass Schale und Fuß erst im 19. Jahrhundert zusammengefügt und mit der Metallmanschette versehen wurden. Ob der Fuß ebenfalls aus altem Besitz stammt und vor dem 18. Jahrhundert bereits einmal der Schale zugeordnet war, bleibt unklar.

Literatur: Riegel 1883, S. 219 (Jean Courteys/Pierre Reymond) – Riegel 1887, S. 172 – Riegel 1891, S. 170 – Riegel 1897, S. 238 – Meier 1902, S. 87 (Jean Courteys/Pierre Reymond) – Meier 1907, S. 99 – Meier 1915, S. 104 – Lessmann 1983, S. 167–68 – Lessmann 1983, S. 181 – Netzer 1999, S. 108

111

Salzgefäß auf hohem Fuß *Putten im Kampf mit Bären / Kopf eines Kriegers*

Monogrammist I.C., 2. Hälfte 16. Jahrhundert
monogr. auf der Unterseite I.C.

H 14,1 cm; Dm 6,4 cm (Schale), 8,8 cm (Fuß); G 243,1 g
Maleremail in Grisaille, Goldzeichnung; Silber, vergoldet
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 532 sowie
im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 347
Inv. Nr. Lim 138

Technische Beschreibung: Salznapf auf Balusterschaft und glockenförmigem Fuß; zusammengesetzt aus vier Teilen (Fuß, Baluster, Napf, Deckplatte). Zudem Manschette zwischen Fuß und Baluster sowie Einfassung des Standrings aus vergoldetem Silber. Vermutlich über farblosem Grundemail manganfarbenes Email; Darstellung in weißem Email, *enlevage* mit spürbarem *impasto*. Kräftig rot laviertes und partiell gestricheltes Inkarnat. Goldzeichnung
Zustand: 1884 von C. Bourdet restauriert. Am Fußschaft einige Sprünge. Baluster am unteren Ende ergänzt. Übergang zwischen Baluster und Napf ergänzt. Mehrere Ergänzungen am Rand des Napfes und an der Wandung. 1997 von U. Gerloff gereinigt, Altrestaurierungen reduziert und gefestigt, Objekt neu montiert. Gold stark berieben

Das in Grisaille ausgeführte Salzgefäß erinnert an die Form eines Pokals: Auf dem glockenförmigen Fuß setzt ein kräftig gewölbter Baluster an, der von einem Gefäß in gestauchter Kugelform bekrönt wird. Die Deckplatte weist eine Vertiefung auf, die von einem schmalen Rand umgeben wird. Salzgefäße gleicher Form entstanden mehrfach in der Werkstatt des Monogrammistens I.C., darunter Beispiele in Grisaille (Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. K 5054; Netzer 1999, S. 110/11 – Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. R 263; Baratte 2000, S. 349 – Aukt. Kat. Mentmore 1977, Nr. 1147/48 – Aukt. Kat. Spitzer 1893, S. 102, Nr. 573) sowie ein Beispiel mit polychromen Elementen (New York, Frick Collection, Inv. Nr. 16.4.37; Verdier/Focarino 1977, S. 146–48). Mit der gleichen Form von Napf und Fuß, allerdings ohne Baluster, entstand ein ähnliches Beispiel ebenfalls in der Werkstatt des Monogrammistens I.C. (Warschau, Muzeum Palac w Wilanowie, Inv. Nr. Wil. 200). Ein weiteres Salzgefäß, das ehemals der Werkstatt von Pierre Reymond zugewiesen wurde, kann ebenfalls in die Nähe des Monogrammistens I.C. gerückt werden (New York, Frick Collection, Inv. Nr. 16.4.27; Verdier/Focarino 1977, S. 212–14). Reymond gestaltete zwar Salzgefäße auf hohem Balusterschaft, doch verfügen diese über eine deutlich flachere Schale zur Aufnahme des Salzes (vgl. Inv. Nr. Lim 139; Kat. Nr. 80).

Der Fuß ist mit einem Fries von Putten verziert, die mit Hunden und einem Pferd einen Bären jagen. Als Bildvorlage diente eine Graphik von Heinrich Aldegrever (T.I.B. 16, Nr. 262). Die gleiche Szene findet sich auf mehreren der oben genannten Salzgefäße, aber auch auf dem Fuß einer Kanne (Taft Museum, Inv. Nr. 1931.291; Verdier 1995, S. 368–370). Auf dem manganfarbenen Fond, mit dem die Unterseite des Fußes überzogen ist, befinden sich das in Gold aufgebrachte Monogramm *I.C.* sowie mehrere bourbo-



Kat. Nr. 111

nische Lilien. Über dem Fuß schließt sich der Baluster an. Die Verbindungsstelle wird von einer Metallmanschette überzogen, die eine spätere Hinzufügung darstellt. Der Baluster zeigt vier Hermen, zwischen denen üppige Frucht-bündel eingehängt sind. Oberhalb eines weißen Bandes trägt die Schulter des Balusters einen Kranz aus nebeneinander gesetzten Hochovalen. Der Napf weist am Schaft-ansatz einen Kranz aus Akanthusblättern auf. Die Wandung ist mit zwei Satyr- und zwei Puttenköpfen versehen, die von Ornamentspangen eingefasst werden. Diese werden flan-kiert von vier Figuren in Sitz- und Liegehaltung – zwei Menschen und zwei bocksbeinigen Satyrn. Über die Ver-mittlung der Druckgraphik René Boyvins flossen hier Moti-ve aus dem Werk Michelangelos ein (Netzer 1999, S. 110). Das Schaleninnere weist den Profilkopf eines Mannes auf, der mit Helm und Rüstung als Krieger gekennzeichnet ist. Auf dem manganfarbenen Fond des Hintergrundes waren ehemals goldene Punkte zu sehen, die heute nahezu voll-ständig abgerieben sind. Emailliert ist der umlaufende Fries aus kleinen, mit einem Punkt gefüllten Ovalen, der vierfach von kleinen Masken unterbrochen wird.

Ornament und szenische Darstellung weisen typische Merkmale auf, die Arbeiten des Monogrammistens auszeich-nen: Vorrangig ist dies die malerische Gestaltungsweise,



Kat. Nr. 111

die weitgehend auf Schraffuren verzichtet und stattdessen die Binnenzzeichnung mit *enlevage* ausformt, deren weiche Übergänge zwischen den Graustufungen einen *sfumato*-Effekt hervorrufen. Kennzeichnend ist auch die starke Mus-kulatur, mit der die Körper rhythmisiert sind. Den kräftig rötlichen Ton des Inkarnats variierte der Emailleur zu einem hellen Rotbraun, um Bärte und Haartracht zu fassen.

Literatur: Riegel 1883, S. 223 – Riegel 1887, S. 180 – Riegel 1891, S. 178 – Riegel 1897, S. 246 – Meier 1902, S. 246 – Netzer 1999, S. 15 – Ausst. Kat. Braunschweig 2000, S. 213

112

Teller Monatsbild Januar

Monogrammist I.C., nach 1568

Dm 20,3 cm; G 316,2 g

Maleremail in Grisaille, Goldzeichnung

Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 506 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 321 Inv. Nr. Lim 119

Technische Beschreibung: Runder Teller mit leicht wulstigem Rand. Über farblosem Grundemail ganzflächig man-ganfarbenes Email; Darstellung in weißem Email, *enlevage*, leichtes *impasto*. Kräftig rötlich laviertes Inkarnat, zudem rote und rotbraune Akzentuierungen (Flammen, Wein, Haare). Goldzeichnung

Zustand: Guter Zustand; kleiner Ausbruch am Rand, einige Sprünge im Bereich der Fahne. Einige Kratzspuren auf der Standfläche. Auf der Oberseite der Fahne Lederschild mit goldgeprägter Inventarnummer

Die in Grisaille gearbeitete Darstellung im Spiegel des Tel-lers zeigt eine Innenraumszene. An einem reich gedeckten Tisch, der unmittelbar vor einem wärmenden Feuer steht,



Kat. Nr. 112

sitzen ein Mann und eine Frau, denen von zwei Dienern weitere Speisen und Getränke gereicht werden. Am rechten Rand öffnet sich der Blick in einen zweiten Raum, in dem eine fünfte Person ein Kaminfeuer schürt. Die Szene verbildlicht den Monat Januar, wie die in Gold aufgetragene Beschriftung *IANVIER*, die auf der rückwärtigen Wand zu sehen ist, unterstreicht. Weiterhin verdeutlicht das Sternzeichen Wassermann – durch einen Wolkenkranz der irdischen Sphäre enthoben – den dargestellten Zeitraum. Beide – Bildszene und Sternzeichen – basieren auf einem Kupferstich Étienne Delaunes, der in einer Folge von insgesamt zwölf Monatsdarstellungen 1568 erschien (R.D. 185–196). Die gleichen Vorlagen dienten auch der Werkstatt Léonard Limosins (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. OA 955a-d; Baratte 2000, S. 170–73) und Pierre Reymonds (Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. K 5006–16; Netzer 1999, S. 78–83) als Bildquelle.

Das Fahnenornament, vom Spiegel durch ein Band goldener Arabesken getrennt, besteht aus Grotesken: Vier Masken bilden Segmente, in denen jeweils zwei im Knorpelstil gezeigte Mischwesen eine Vase flankieren. Eine vergleichbare Zusammenstellung der vielfach wiederholten Einzelformen, die Graphiken des Cornelis Bos entlehnt sind, finden sich auf weiteren, der Werkstatt des Monogrammistens I.C. zuzuschreibenden Tellern, darunter auf zwei Monatstellern in Paris (Musée du Louvre, Inv. Nr. N 1361/62; Baratte 2000, S. 332/36), auf einem I.C. monogrammierten Teller mit der *Geburt des Adonis* (London, Victoria & Albert Museum, Inv. Nr. C. 2431–1910), auf zwei Monatstellern in Oxford (Ashmolean Museum, Inv. Nr. 1947.191.250.3/4), vier weiteren in Chantilly (Musée Condé; Crepin-Leblond 1999, S. 5) sowie auf einer kompletten Serie von Monatstellern (Sotheby's London, 12.12.1996, Nr. 97). Neben diesen Grisaillearbeiten tragen auch Fahnen polychromer Teller, die im Spiegel Szenen aus der Geschichte Josephs zeigen, diese Schmuckformen, beispielsweise drei mit den Buchstaben I.C. monogrammierte Teller in Cambridge (Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. M.114/115a,b-1961) oder ein Beispiel in Braunschweig (Inv. Nr. Lim 224, Kat. Nr. 117).



Kat. Nr. 112

Das Ornament der Tellerunterseite besteht aus drei Hermen mit Kronen, deren Arme in drei annähernd herzförmigen Kartuschen aus Beschlagwerk eingehakt sind. Eingestellt sind Becken, in denen Feuer brennen. Auch diese Ornamentzusammenstellung wurde vielfach in der Werkstatt des Monogrammistens I.C. eingesetzt, beispielsweise auf zwei mit I.C. monogrammierten Monatstellern in Paris (Musée du Louvre, Inv. Nr. N 1363; Baratte 2000, S. 337) und Frankfurt/Main (Museum für Angewandte Kunst, Inv. Nr. Stadt 241/974) sowie einem weiteren Monatsteller (Paris, Musée des Arts décoratifs, Inv. Nr. GR 8). Manche in Grisaille ausgeführte Unterseiten von Tellern, deren Vorderseite polychrom gearbeitet ist, tragen die gleichen Ornamentformen (Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. M.114/115a,b-1961).

Die gesamte Fläche des Spiegels ist mit unterschiedlich dicken Schichten weißen Emails überzogen. Die manganfarbene Farbe des Fonds tritt nur in *enlevage*-Linien als Binnenzeichnung hervor. Von den Hintergrundpartien der Darstellung, die durch einen nur dünnen Auftrag weißen Emails in einem Grauton gehalten sind, heben sich die mit dickeren Weißschichten angelegten Figuren deutlich ab. Sämtliche Bildgegenstände sind durch *enlevage* in sich strukturiert, beispielsweise weist die Wand im Hintergrund eine Marmorierung auf oder die Gewänder sind stark gefaltet. Die unruhige Wirkung der Darstellung wird verstärkt durch die etwas nachlässigere Malweise, die sich im Vergleich mit den akkurat ausgeführten Arbeiten aus der Reymond-Werkstatt zeigt (vgl. Inv. Nr. Lim 61, Kat. Nr. 83). Charakteristisch für Arbeiten aus dem Umkreis des Monogrammistens I.C. ist zudem der kräftige Rotton, mit dem die Hauptpartien laviert sind. Der Teller bildete ehemals mit sechs weiteren eine Folge (H 62, H 32). Drei davon befinden sich heute in Paris (Musée du Louvre, Inv. Nr. N 1361, N 1362/63; Baratte 2000, S. 332, 336/37). Nach dem Verbringen der Sammlung in die französische Hauptstadt im Jahre 1806 wurden sie mit einigen anderen Stücken von den restlichen Maleremails separiert und im Louvre ausgestellt, so dass sie nicht mit dem Rücktransport der Kunst-

güter 1814 nach Braunschweig zurückkamen. Drei weitere Teller befinden sich noch in der Braunschweiger Sammlung (Inv. Nr. 120–122; Kat. Nr. 113–115). Die dunklere Gesamt-erscheinung des Januar-Tellers sowie die Ornamentik von Steigbord und Fahne unterscheiden ihn jedoch von den anderen.

Literatur: Riegel 1883, S. 220 – Riegel 1887, S. 178 – Riegel 1891, S. 176 – Riegel 1897, S. 244 – Ausst. Kat. Braunschweig 2000, Nr. 228

113–114

Zwei Teller *Monatsbilder*

Monogrammist I.C., nach 1568

Maleremail in Grisaille, Goldzeichnung

Inv. Nr. Lim 120/122

Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 508/10 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 323/25

Technische Beschreibung: Runder Teller. Über farblosem Grundemail ganzflächig manganfarbenes Email; Darstellung in weißem Email, *enlevage*, leichtes *impasto*. Kräftig rötlich laviertes Inkarnat, zudem rote und rotbräunliche Akzentuierungen (Früchte, Haare). Goldzeichnung

Die beiden Teller sind in Grisaille ausgeführt. Sie zeigen im Spiegel Landschaften, in denen mehrere Menschen verschiedene Tätigkeiten ausführen. Diese charakterisieren – zusammen mit dem Sternzeichen am oberen Bildrand – jeweils einen Monat, der durch eine goldene Beschriftung zusätzlich benannt wird. Die Kompositionen folgen Kupferstichen Étienne Delaunes aus dem Jahr 1568, die von mehreren Emailleuren als Vorlagen genutzt wurden (vgl. Inv. Nr. Lim 119, Kat. Nr. 112).

Das Fahnenornament, bestehend aus vier Masken und Tierköpfen sowie Rollwerk und Fruchtbündeln, wiederholt sich mehrfach auf Tellern, die in der Werkstatt des Monogrammistens I.C. entstanden, beispielsweise auf von diesem Emailleur monogrammierten Monatstellern in Los Angeles (Los Angeles County Museum, Inv. Nr. 48.2.2; Caroselli 1993, S. 158–61) und Frankfurt/Main (Museum für Angewandte Kunst, Inv. Nr. Stadt 241/974) sowie auf weiteren Monatstellern aus der gleichen Werkstatt in Paris (Musée des Arts décoratifs, Inv. Nr. GR 8), in Limoges (Musée municipal, Inv. Nr. 25), in Oxford (Ashmolean Museum, Inv. Nr. 1947.191.1), in Chantilly (Musée Condé; Crepin-Leblond 1999, S. 5) und im Kunsthandel (Sotheby's London, 12.12.1996, Nr. 97). Auch Teller mythologischen Inhalts tragen die gleiche Verzierung der Fahne (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. R 302/03; Baratte 2000, S. 328/29).

Die Unterseite des Tellers bedeckt in Grisaille emailiertes Rollwerk, das um einen zentral gesetzten Blattkranz liegt. Die vier nach außen weisenden Bögen des Rollwerks tragen Tierköpfe und Masken. Eine vergleichbare Unterseitengestaltung findet sich auf zahlreichen Tellern aus der Werkstatt des Monogrammistens I.C., beispielsweise auf

Monatstellern in Oxford (Ashmolean Museum, Inv. Nr. 1947.191.250.4), in Chantilly (Musée Condé; Crepin-Leblond 1999, S. 5) und in Paris (Musée du Louvre, Inv. Nr. R 316/17; Baratte 2000, S. 333/34). Auch polychrome Teller dieser Werkstatt wurden auf der Unterseite mit diesem Grisaille-Ornament verziert (Inv. Nr. Lim 224, Kat. Nr. 117 – Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. M.114–1961).

Charakteristisch für die Handschrift des Emailleurs ist die Gestaltung der Bäume und Sträucher: Die Blätter der Pflanzen entstehen durch Auftragen weißer Emailpunkte auf einer dünnen Schicht weißen Emails. Auch der kräftig rötliche Inkarnatston ist ebenso bezeichnend für Arbeiten aus der Werkstatt des Monogrammistens I.C. wie die rotbräunliche Fassung der Haare. Obwohl weißes Email die gesamte Fläche des Spiegels bedeckt, ist die Darstellung durch geschickte Abstufung der Grautöne klar erkennbar.

Literatur: Riegel 1883, S. 220 – Riegel 1887, S. 178 – Riegel 1891, S. 176 – Riegel 1897, S. 244 – Ausst. Kat. Braunschweig 2000, Nr. 416 (Inv. Nr. Lim 120)

113

Monatsteller März

Dm 19,9 cm; G 228,5 g

Inv. Nr. Lim 120

Zustand: Ergänzung mit heute vergilbter, rissiger Masse im Spiegel (Mantel des Schnitters); zahlreiche Sprünge im Spiegel. Auf der Unterseite größere, heute vergilbte Ergänzung sowie zahlreiche Sprünge in der unteren Hälfte. Gold berieben und wohl partiell erneuert. Auf der Fahne der Oberseite Lederschild mit goldgeprägter Inventarnummer

Für den Monat März steht das Beschneiden der Weinreben und das Sternzeichen Widder, das am oberen Bildrand in einem Wolkenkranz dargestellt ist. Zudem ist der Teller mit der in Gold aufgetragenen Beschriftung *MARS* gekennzeichnet.

114

Monatsteller Mai

Dm 20,0 cm; G 259,2 g

Inv. Nr. Lim 122

Zustand: Guter Zustand; kleine Absplitterung am oberen Rand, einige Kratzer auf der Standfläche. Goldzeichnung eventuell erneuert. Auf der Oberseite der Fahne Lederschild mit goldgeprägter Inventarnummer

Der mit der in Gold aufgetragenen Aufschrift *MAY* versehene Teller thematisiert den Wonnemonat, in dem Zeit zur Muße herrscht: Im Vordergrund sitzen drei Frauen zusammen, die musizieren und – so deuten es die Handbewegung der links Sitzenden an – sich unterhalten. Im Hintergrund beugen sich fünf Männer, die in einem Pavillon



Kat. Nr. 113



Kat. Nr. 113



Kat. Nr. 114



Kat. Nr. 114

um einen Tisch sitzen, über ein Buch. Am oberen Bildrand ist im Wolkenkranz das Sternzeichen Zwilling, zwei nackte Kinder, zu sehen.

115

Teller Monatsbild April

Monogrammist I.C., nach 1568

Dm 19,9 cm; G 22,9 g

Maleremail in Grisaille, Goldzeichnung

Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 509 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 324 Inv. Nr. Lim 121

Technische Beschreibung: Runder Teller. Über farblosem Grundemail ganzflächig manganfarbenes Email; Darstellung in weißem Email, *enlevage*, leichtes *impasto*. Kräftig rötlich laviertes Inkarnat; einige Akzentuierungen in Rot (Früchte) sowie mit bräunlicher Oxidmalerei (Haartracht). Goldzeichnung

Zustand: Guter Zustand; einige Sprünge in der oberen Hälfte sowie einige Kratzer auf der Standfläche. Gold stark berieben. Auf der Fahne der Oberseite Lederschild mit goldgeprägter Inventarnummer

Der in Grisaille gearbeitete Teller zeigt im Spiegel eine ländliche Szene. Ein Schäfer und sein Hund hüten eine Schafherde. Ihm leisten zwei Frauen Gesellschaft, die, wie es in dem der Darstellung zugrundeliegenden Kupferstich Étienne Delaunes erkennbar ist, Blüten sammeln und zu einem Kranz verarbeiten. Im Hintergrund ist ein Musikant



Kat. Nr. 115

mit Dudelsack und eine Person beim Melken einer Kuh zu sehen. Diese Tätigkeiten stehen für den Monat April, wie die goldene Aufschrift *AVRIL* und das Sternzeichen Stier, das vom Bildfeld durch einen Wolkenkranz abgegrenzt ist, deutlich machen.

Das Fahnenornament wiederholt mit Masken, Tierköpfen, Rollwerk und Fruchtbündeln Formen, die häufig auf Tellern der Werkstatt anzutreffen sind (vgl. Inv. Nr. Lim 120/122, Kat. Nr. 113/114). Die Unterseite, bestehend aus Hermen und Beschlagwerkkartuschen, gleicht ebenfalls der eines weiteren Monatstellers (Inv. Nr. Lim 119, Kat. Nr. 112). Besonders die punktförmige Gestaltung von Pflanzenblättern, die über das gesamte Bildfeld verteilt sind, verbindet diesen Monatsteller mit dem Braunschweiger Tellerpaar der Monate März und Mai. Die unterschiedliche Gestaltung der Unterseiten lässt jedoch vermuten, dass sie nicht zu einer Serie gehörten.

Literatur: Riegel 1883, S. 220 – Riegel 1887, S. 178 – Riegel 1891, S. 176 – Riegel 1897, S. 244

116

Ovale Tafel *Verleumdung des Apelles*

Farbabb. 28

Monogrammist I.C., 2. Hälfte 16. Jahrhundert

H 27,3 cm; B 35,4 cm; G 662,8 g

Polychromes Maleremail, *paillons*, Goldzeichnung

Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 682 sowie

im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 497

Inv. Nr. Lim 106

Technische Beschreibung: Ovale, gleichmäßig zur Mitte hin gewölbte Platte mit nach hinten abgewinkelten Rändern. Über farblosem Grundemail *paillons* oder weißes Email. Binnenzeichnung durch Unterzeichnung und *enlevage*; *impasto*; anschließend polychromes Email. Rötlich laviertes



Kat. Nr. 115

Inkarnat, partiell zusätzlich gestrichelter Auftrag (Wangen); zudem Akzentuierungen in Eisenrot (Lippen, Brustwarzen). Goldzeichnung. Farbloses *contre-émail* mit einigen purpurnen Einschlüssen

Zustand: 1884 von C. Bourdet restauriert. Zahlreiche Ergänzungen, darunter großflächige Ergänzungen am linken und am unteren Rand. Am linken Rand kleine Fehlstelle, am unteren Rand große, rechteckige Fehlstelle in der Altrestaurierung. Kleinere Ergänzungen im Bildfeld (oberhalb der Herkules-Statue, unterhalb der Figur der *Unschuld*, im Körper des Richters und in der Figur der *Ignoranz*). Kupferplatte am unteren Rand ausgefranst. Gold berieben. Im *contre-émail* großflächiger Ausbruch vom unteren bis zum rechten Rand mit heute rissigem Harz geschlossen. Weitere mit Harz geschlossene Ausbrüche am linken und am oberen Rand; lange Sprünge. Auf dem *contre-émail* aufgestempeltes rotes Dreieck. Aufschrift in Schwarz 497. Laut alter Inventare ehemals in einem viereckigen schwarzen Rahmen mit Leisten aus Taxusholz (H 62, H 32)

Die polychrome Tafel trägt die im Queroval ausgeführte Darstellung einer vielfigurigen Szene: Ein Zug von mehreren Menschen tritt vor einen Thron, auf dem ein Mann mit Eselsohren sitzt. Die Architektur öffnet sich am linken Bildrand zu einem Landschaftsausblick. Wie Zuschauer sind zwei Figuren am Übergang zwischen Außen- und Innenraum positioniert. In der Himmelszone, von einem Wolkenband umschlossen, ist eine geflügelte Gestalt zu sehen, die eine zweite Person trägt. Diese anspielungsreiche Szene basiert auf einer Bildbeschreibung, die der römische Dichter Lukian im 2. Jahrhundert n. Chr. von einem Werk des berühmten Malers Apelles anfertigte. Dieser hatte, nachdem er beinahe Opfer einer Verleumdung geworden wäre, eine allegorische Darstellung dieser Begebenheit geschaffen. Das Bild, die sogenannte *Verleumdung des Apelles*, das nur in der literarischen Beschreibung überliefert ist, regte in der Renaissance zahlreiche Maler an, auf Basis des Textes Nachschöpfungen des ursprünglichen Bildes zu gestalten. In der Anekdote um den verleugneten und missachteten Künstler lag für sie ein Anknüp-

fungspunkt an die eigene Lebenssituation (Förster 1887; Stukenbrock 2002).

Auf dem Thron sitzt der mit Eselsohren als dumm gekennzeichnete Richter, dem die Personifikationen des *Verdachts* und – mit verbundenen Augen – der *Ignoranz* zur Seite stehen. Der Zug der Ankläger wird angeführt von der verhärmten Figur des *Neides*. Es folgt mit der Fackel die eigentliche *Verleumdung*, die die kindliche Gestalt der *Unschuld* an den Haaren mit sich zerrt. Im Anschluß kommen vier weitere Figuren. Die vordere Frauengestalt ist durch die zwei Netze, die sie lose über die Schulter geworfen hat bzw. an einem Stab trägt, als *Nachstellung* gekennzeichnet (Förster 1887, S. 52). Mit bedecktem Haupt folgt als Abschluss des Zuges die *Reue*. Aus der himmlischen Sphäre und von einem geflügelten Wesen getragen, nähert sich die *Wahrheit* zur Rettung des Verfahrens. Auch der Tugendheld Herkules, der als übermächtige Statue in dem Bild präsent ist, scheint über den gerechten Ausgang des Verfahrens zu wachen. In der Bildfindung folgt das Maleremail einem Kupferstich von Giorgio Ghisi, den dieser 1560 nach einer Zeichnung seines Landsmannes Lucca Penni anfertigte (T.I.B. 31, Nr. 64). Die nahezu quadratische Graphik setzte der Emaillieur jedoch in ein Queroval um. Um dieses Format zu füllen, vergrößerte er den Abstand zwischen den Anklägern und Richtern. Dadurch wird mehr Wandfläche sichtbar, die mit einer Darstellung der berühmten Laokoon-Gruppe gefüllt wurde. Das Schicksal des Priesters, der vor dem Trojanischen Pferd gewarnt hatte, galt als Tod eines zu Unrecht Verfolgten. Neben dieser Ergänzung erweiterte der Emaillieur das Bildfeld, indem er rechts die Vorhänge des Baldachins zu einer grandios ausgeführten Stofffülle ausarbeitete. Den Landschaftsausblick mit zwei Passanten in der linken Bildhälfte vergrößerte er ebenfalls. Vielleicht griff er damit eine neue Bildidee auf, mit der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die *Verleumdung des Apelles* ergänzt wurde. Danach galt die Darstellung von Bauern in einer Gewitterlandschaft, die den Verlust der Ernte erleiden, als Metapher für nicht vergoltene Arbeit (Stukenbrock 2002, S. 212). Zusätzlich fügte der Emaillieur in der Bodenzone ein Kind, eine Katze und einen weißen Hund hinzu – letzterer kommt mehrfach in Arbeiten des Monogrammist I.C. vor (Inv. Nr. Lim 224, Kat. Nr. 117). Wie auf einer alten Fotografie sichtbar wird, die im



Kat. Nr. 116

Archiv des Herzog Anton Ulrich-Museums aufbewahrt wird, befand sich – entsprechend der graphischen Vorlage – am unteren Bildrand die heute fehlende Darstellung einer Schrifttafel.

Nach heutigem Kenntnisstand handelt es sich bei der Tafel um die einzige Adaption des Themas im Maleremail. Dieses Aufgreifen eines ungewöhnlichen Sujets kann als typisch für den Monogrammist I.C. bezeichnet werden. So stammen aus seiner Werkstatt beispielsweise die einzigen Fassungen eines römischen Triumphes (Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. K 5053; Netzer 1999, S. 106–08) oder der Szene *Medea verjüngt Aeson* (London, Victoria & Albert Museum, Inv. Nr. C. 2406–1910). Der Monogrammist I.C. und seine Werkstatt waren in der Lage, eine Vielzahl großer Tafeln und Schalen in polychromem Email auszuführen. Unter den Farbflächen, die die Gewänder bezeichnen, wurde eine große Menge passend geschnittener *paillons* aufgebracht. Die Figuren heben sich somit deutlich von der dunkler gehaltenen Hintergrundarchitektur ab. Der hierfür verwendete, nur schwach blau bis bräunlich pigmentierte Glasfluss liegt direkt auf dem farblosen Grundemail, so dass die Farbe der Kupferfläche ein wenig in die ästhetische Wirkung einfließt. Virtuos erzielte der Emaillieur mit sparsam eingesetztem weißen Email Lichthöhen und somit eine räumliche Wirkung der Architektur. Bei den Körpern ist die mit *enlevage* gestaltete, kleinteilige Ausbildung der Muskulatur charakteristisch. Die weichen Übergänge zwischen den dunkleren und helleren Partien lassen einen *sfumato*-Effekt entstehen. Die reiche und sublim aufgetragene Vergoldung differenziert das flächig aufgetragene Email (Haartracht), strukturiert größere Partien (Kleidung) und ergänzt Details (Fangnetz).

Literatur: Riegel 1883, S. 230 – Riegel 1887, S. 177 – Riegel 1891, S. 175 – Riegel 1897, S. 243 – Meier 1902, S. 89 – Meier 1907, S. 101 – Meier 1915, S. 105 – Meier 1921, S. 86 – Netzer 1999, S. 108

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

117

Farbabb. 29

Teller Traum des Pharaos

Monogrammist I.C., 2. Hälfte 16. Jahrhundert
monogr. auf der Unterseite I.C.

Dm 19,9 cm; G 301,2 g

Polychromes Maleremail, *paillons*, Maleremail in Grisaille, Goldzeichnung

1990 gekauft auf einer Auktion des Auktionators Holger Hampel, München; vermutlich identisch mit einem 1977 bei Christie's London und 1942 ebenfalls bei Christie's London aus dem Besitz von George A. Lockett verauktionierten Teller, der 1921 aus der Sammlung des Duke of Newcastle erworben wurde
Inv. Nr. Lim 224

Technische Beschreibung: Runder Teller. Vermutlich über farblosem Grundemail manganfarbenes Email, darauf weißes Email oder *paillons*, anschließend polychromes Email. Auf den *paillons* Unterzeichnung; weiße Flächen mit *enlevage* gestaltet. Kräftig rötlich laviertes Inkarnat. Gold-



Kat. Nr. 117



Kat. Nr. 117

zeichnung. Unterseite: Vermutlich über farblosem Grund-email manganfarbenes Email; Darstellung in weißem Email, *enlevage*. Kräftig rötliche Lavierung des Inkarnats und einiger Bildelemente (Früchte). Goldzeichnung
Zustand: Leichte Abstoßungen am weißen Rand; einige kleine, mit Harz ergänzte Splitterungen am Übergang zwischen Steigbord und Fahne. Festgelegte Scherben im Bildfeld (purpurne Partie der Bettdecke). Kratzer auf der Standfläche

Die polychrom gestaltete Oberseite des Tellers trägt im Spiegel eine Szene, die Innen- und Außenraum verbindet: Die rechte Bildhälfte dominiert ein Prunkbett mit Baldachin, der von Karyatiden getragen wird. In dieser Schlafstätte liegt ein bärtiger Mann mit geschlossenen Augen. Links seines Bettes erstreckt sich eine Landschaft mit einer Herde aus weißen und braunen Kühen. Diese Darstellung – wie die in Gold aufgetragene Aufschrift *G. XL* angibt – führt eine Begebenheit aus dem Alten Testament vor Augen (Gen. 41, 1–7). Der ägyptische Pharao träumt, dass aus dem Nil sieben fette Kühe steigen, die von sieben mageren Kühen gefressen werden. Später interpretiert Joseph diesen Traum als Hinweis auf die sieben Jahre mit reicher Ernte, denen sieben Jahre mit Missernten folgen würden. Der Darstellung diente ein rechteckiger Holzschnitt von Bernard Salomon als Vorlage, den der Emailleur an die Rundform anpasste, indem er einige Bildelemente ergänzte. Auf der Bodenfläche vor dem Bett fügte er beispielsweise einen liegenden Hund ein, der häufig im Werk des Monogrammistens I.C. erscheint (vgl. Inv. Nr. Lim 106, Kat. Nr. 116). Der Teller gehörte zu einer Folge von Tellern, die mit der Geschichte Josephs verziert sind. Vergleichsbeispiele der Szene *Traum des Pharao* haben sich mehrfach erhalten (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. N 1357; Baratte 2000, S. 353 – Waddesdon Manor, Rothschild Collection, Inv. Nr. 50.1997).

Die Fahne des Tellers trägt ornamentalen Dekor aus Grotesken. Zwischen vier Masken steht jeweils eine vasen-

förmige Urne, die von zwei Drachen flankiert wird. In Grisaille gestaltet ist die Unterseite: Um eine zentrale Rosette, auf der mit brauner Oxidmalerei das Monogramm *I.C.* aufgebracht ist, liegt Rollwerk. Dieses ist mit vier Masken besetzt. Eingehängt sind zudem Fruchtgirlanden. Nach außen folgen goldene Arabesken und ein umlaufender goldener Lorbeerkranz. Dieser Ornamentschmuck wurde vielfach in der Werkstatt des Monogrammistens I.C. verwendet, beispielsweise auch auf Monatstellern (Inv. Nr. Lim 122, Kat. Nr. 114).

Szenische Darstellung und Ornament der Oberseite sind vielfach über *paillons* gearbeitet. Diese passig geschnittenen Metallfolien – zumeist aus Silber sowie unter Partien aus transluzidem Rot aus Gold – liegen unter Teilen des Bettes (Baldachin, Decke) und unter den Ornamenten auf der Fahne. Charakteristisch für den Monogrammistens I.C. ist der kräftige Rotton, mit dem vor allem ornamentale Elemente – Masken und Früchte – laviert sind.

Literatur: Aukt. Kat. Hampel 1990, Nr. 1470 – Gazette des Beaux-Arts 117, 1991, S. 34, Nr. 138 – Ausst. Kat. Braunschweig 2000, Nr. 272

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

118

Farbabb. 33

Spiegelrückseite Die Königin von Saba vor König Salomo

Monogrammist I.C., 2. Hälfte 16. Jahrhundert
monogr. im Bildfeld o.r. *I.C.*

H 8,7 cm; B 6,2 cm (ohne Fassung)
Polychromes Maleremail über reliefiertem Kupfer, *paillons*, Goldzeichnung; Silber, Spiegelglas
1990 gekauft auf einer Auktion des Auktionators Holger Hampel, München; ehemals wohl Sammlung Spitzer
Inv. Nr. Lim 225

Technische Beschreibung: Ovale Täfelchen mit Silberrahmen; umseitig ein Spiegel. Kupferfläche partiell als Relief getrieben. Wohl über farblosem Grundemail manganfarbenes Email, darüber weißes Email oder *paillons*, anschließend polychromes Email. Schwach rötlich laviertes Inkarnat, zusätzliche Akzentuierungen mit Eisenrot (Wangen, Gelenke). Goldzeichnung. *Contre-émail* nicht bestimmbar

Zustand: Schwundrisse und tiefe Sprünge über der gesamten Fläche mit Ausbrüchen am linken und am unteren Rand sowie im Bildfeld (Baldachin, Armstütze des Thrones). Gesamte Oberfläche mit Kunstharz (?) überzogen

Die polychrome Spiegelrückseite verbindet eine ovale, von einer goldenen Doppellinie eingefasste szenische Darstellung mit einer breiten ornamentalen Umrahmung. Der Kupferträger des Täfelchens ist im Bereich des inneren Bildfeldes als leicht erhabenes Relief ausgebildet, wodurch die räumliche Wirkung der Szenerie erhöht wird. Neben Pierre Courteys, der großformatige Bildwerke über Kupferrelief arbeitete (vgl. Inv. Nr. Lim 196–198, Kat. Nr. 103–105), verwendete vor allem der Monogrammist I.C. solcherart präparierte Metallträger. Es haben sich mehrere Beispiele erhalten, darunter mit I.C. monogrammierte (New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. 32.100.262) oder dem Monogrammist I.C. zugeschriebene Spiegelrückseiten (Waddesdon Manor, Rothschild Collection, Inv. Nr. W1/77/8b; Marcheix 1977, S. 364/65 – Waddesdon Manor, Rothschild Collection, Inv. Nr. W1/77/8c; Marcheix 1977, S. 366/67 – London, British Museum, Inv. Nr. 1913, 12–20, 72, Barwell Bequest) sowie eine ihm zugeschriebene rechteckige Tafel (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. OA 990; Baratte 2000, S. 391).

Dargestellt sind in einer architektonischen Kulisse ein Mann auf einem Thron, vor dem eine Frau kniet. Es handelt sich um die Königin von Saba, die sich, nachdem sie von Salomons sprichwörtlicher Weisheit gehört hatte, mit zahlreichen Geschenken auf den Weg zu diesem machte (1 Kön. 10, 1–13). Der Emailleur führte die Szene *Die Königin von Saba vor König Salomo* nach einem Holzschnitt von Bernard Salomon aus. Diese Graphik diente auch als Bildvorlage für zwei weitere Spiegelrückseiten, von denen eine dem Monogrammist I.C. zugeschrieben wird (Waddesdon Manor, Rothschild Collection, Inv. Nr. W1/77/8aa; Marcheix 1977, S. 376/77) und die andere von Susanne Court monogrammiert wurde (Waddesdon Manor, Rothschild Collection, Inv. Nr. W1/77/8m; Marcheix 1977, S. 394/95).

Das Bildfeld, das am oberen linken Bildrand das in Gold aufgetragene Monogramm I.C. trägt, wird von einem breiten ornamentalen Rahmen umgeben. Die Schmuckelemente dieser Einfassung setzen sich aus vier Vögeln



Kat. Nr. 118

zusammen, zwischen denen mit Blüten besetzte Ranken stehen. Die Blüten wurden zum Teil in einem selten verwendeten opaken Hellblau ausgeführt. Im Unterschied zu anderen Spiegelrückseiten, bei denen die Pflanzenstängel in grünem Email ausgeführt sind (Inv. Nr. 99–101, Kat. Nr. 137, 138, 140), wurden die Ranken hier mit Gold auf die Glasoberfläche aufgetragen. Wie bei den Vergleichsbeispielen wurden Blüten und Vögel über *paillons* angelegt. Auch die kleinteiligen Farbflächen, mit denen die Gewänder des Bildpersonals dargestellt sind, liegen über *paillons*. Die gesteigerte Leuchtkraft dieser Partien lässt die Figuren optisch in den Vordergrund treten. Das schon im Kupfer ausgebildete Relief, mit dem die beiden Hauptpersonen ausgebildet sind, verstärkt zudem ihre plastische Wirkung. Die Silbermontierung und der ovale Spiegel sind spätere Hinzufügungen.

Literatur: Aukt. Kat. Spitzer 1893, Nr. 576 – Aukt. Kat. Hampel 1990, Nr. 1484 – Baratte 2001, S. 391

Martial Reymond

Zwei Emailleure dieses Namens lassen sich archivalisch belegen (Dokumente aufgelistet bei Netzer 1999, S. 56/57). Von dem ersten Träger dieses Namens wird angenommen, dass er ein Sohn des Pierre Reymond war. Er verstarb 1598 oder 1599. Martial II Reymond wird in verschiedenen Dokumenten aus dem ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts in Verbindung mit Steuerzahlungen und Taufen genannt.

Das Spektrum an Arbeiten, die mit den ligierten Buchstaben MR monogrammiert sind, erstreckt sich von Altären (Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. K 5044; Netzer 1999, S. 112–15) und großen Schalen (New York, Frick Collection, Inv. Nr. 1916.429; Verdier 1977, S. 163–69) bis zu kleinen Medaillons (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MR R 284b; Baratte 2000, S. 366/67 – Cincinnati, Taft Museum, Inv. Nr. 1931.229; Verdier 1995, S. 396/97). Folgt man Baratte, der zufolge in den kleinteilig gearbeiteten Medaillons mit Szenen der Passion Arbeiten von Martial II Reymond zu sehen sind, so kann als Autor der Braunschweiger Schale Martial I Reymond vermutet werden (Inv. Nr. Lim 79, Kat. Nr. 119).

119 Farbabb. 34 Ovale Tafel *Personifikation oder Göttin / Calphurnius*

Martial Reymond, um 1600 (nach 1586)
monogr. u.r. MR (ligiert)

H 37,5 cm; B 21,7 cm; G 694,8 g
Polychromes Maleremail, *paillons*, Goldzeichnung
Möglicherweise aus dem Nachlass von Jean Baptiste Tavernier (1606–1689) angekauft; vielleicht identifizierbar im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 550 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 365
Inv. Nr. Lim 79

Technische Beschreibung: Ovale Tafel mit schmaler Fahne, Spiegel konkav gewölbt. Dunkles, manganfarbnes Grundemail, dann Weiß oder *paillons* (nur auf der Oberseite), darüber Unterzeichnung und polychromes Email. Binnenzeichnung mit *enlevage* und mit graubrauner Oxidmalerei. Streifig aufgetragene, rötliche Färbung des Inkarnats, zudem Akzentuierung der Lippen und Augenwinkel mit Eisenrot. Goldzeichnung, z.T. graviert
Zustand: Nagelloch am oberen Rand. Zahlreiche Schwundrisse. Riss in der Kupferplatte mittig am linken Rand, geschlossen mit Kaltemail, diese z.T. wieder ausgebrochen. Fahne vielfach mit heute vergilbtem Kaltemail ergänzt und neu vergoldet. Einige Ausbrüche am unteren Rand. Rückseitig Fläche zerkratzt. Auf der Oberseite Lederschild mit Inventarnummer; auf der Unterseite aufgestempeltes rotes Dreieck

Die ovale, leicht konkav gewölbte Tafel ist beidseitig mit polychromem Email verziert. Die Oberseite zeigt eine Frau im antiken Gewand, die – mit einem Blumenhaarband geschmückt – durch eine blühende Landschaft schreitet. Sie wird von einer goldenen Gloriole eingefasst, deren gezackten Begrenzungslinie von blauen Wolken umschlossen wird. Der konvex gewölbte Plattenrand aus dunklem, manganfarbnem Email ist mit Goldranken bemalt und wird von einem umlaufenden Streifen weißen Emails abgeschlossen. Die das schmale Hochoval dominierende Frauengestalt hält mit der linken Hand ein geöffnetes Buch. Dieses führte zur Interpretation der Dargestellten als Allegorie der Weisheit (Riegel 1883, S. 224), der allerdings der Mangel an weiteren Attributen (Spiegel, Schlange etc.) sowie die Bekrönung der Gestalt durch ein blütenbesetztes Haarband widerspricht. Ein Eintrag im *Inventaire Napoleon* (Bd. XVII, S. 1782: *La foi*), mit dem das Maleremail vermutlich zu identifizieren ist (s. Aufsatz Müsch in diesem Band), bezeichnet die Dargestellte als Allegorie des Glaubens, wofür neben Buch und Redegestus auch die Gloriole spricht. Eine Gloriole hinterfängt allerdings auch eine Darstellung der *Ceres*, mit der eine weitere und vielleicht ehemals zugehörige Platte Martial Reymonds verziert ist (Aukt. Bruun Rasmussen Kopenhagen, 6.–8.10.1998, Nr. 31; vielleicht identisch mit Platte bei Ardant 1862, S. 153). Eine klare Identifizierung der Gestalt auf dem Braunschweiger Email muss vorerst offen bleiben. Anzunehmen ist jedoch, dass die Darstellung wie die der Unterseite nach einer zeitgenössischen, niederländischen Graphik angefertigt wurde. Die Unterseite zeigt einen mit Schwert, Helm und Schild ausgestatteten Krieger, der in markanter Körperdrehung dem Betrachter mit dem Gesicht zu- und mit dem Rücken abgewandt ist. Der Emailleur setzte hierbei einen Kupferstich von Hendrick Goltzius (T.I.B. 3, Nr. 103), der 1586 in einer Serie mit römischen Helden erschien, in Farbe um. Diese Darstellung von Calphurnius, einem Feldherrn im 1. Punischen Krieg, fasste der Emailleur noch mit einem goldenen Lorbeerkränze ein. Die gleiche Unterseitengestaltung findet sich auf der genannten Tafel *Ceres*. Eine fälschlich von Verdier als Gegenstück des Braunschweiger Emails bezeichnete, deutlich breitere Schale Martial Reymonds in New York (Frick Collection, Inv. Nr. 16.4.30; Verdier/Focarino 1977, S. 170), deren Oberseite ebenfalls eine *Ceres* zeigt, weist anstelle des vielleicht als Mars zu bezeichnenden Kriegers die Darstellung einer *Minerva* – ebenfalls nach Goltzius – auf.

Die prachtvolle Farbgestaltung vor allem der Oberseite, in der große Flächen transluziden Emails in Blau, Grün und Purpur sowie umfangreiche Goldmalerei kontrastreich nebeneinander stehen, wird durch die Verwendung von *paillons* intensiviert. Die passig geschnittene Silberfolie liegt unter den Emailpartien, die Kleidung darstellen, so dass die erhöhte Leuchtkraft die Figur optisch in den Vordergrund treten lässt. Auch die Blumen des Haarbandes sind über *paillons* gearbeitet. Typisch für Arbeiten Martial Reymonds, der die Tafel mit den ligierten Buchstaben MR in Gold monogrammiert hat, ist der fahle, grau wirkende Ton des Inkarnats und die recht grobe Gestaltung der Figur. Graphische Elemente – die auf das Email gezeichneten Augen sowie die scharfen Linien, die Nase und Augenbrauen markieren – dominieren das flächige Gesicht. Die Binnenzeichnung der Körperteile – beispielsweise Finger-



Kat. Nr. 119

und Fußnägel sowie Schraffuren zur plastischen Gestaltung – ist mit Oxidmalerei linear aufgetragen. Auffallend sind zudem die knöchigen Extremitäten, die im Verhältnis zum Kopf etwas massiv wirken – ein Charakteristikum, das sich neben den genannten Arbeiten Reymonds auch auf einer Schale *Apollo und die Musen* findet (New York, Frick Collection, Inv. Nr. 16.4.29; Verdier 1977, S. 163–69). An ungewöhnlicher Stelle zeichnet sich der Emailleur durch besondere Detailfreudigkeit aus: Im geöffneten Mund der Figur sind Zähne sichtbar – ein Phänomen, das auf einem Altar Reymonds den dargestellten Aposteln leicht groteske Züge verleiht (Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. K 5044; Netzer 1999, S. 112–15). Weniger prachtvoll als die Oberseite ist die Darstellung des Kriegers ausgeführt. So liegen die polychromen Glasflüsse nicht über Silberfolie und ist die Farbgestaltung sehr viel reduzierter. Wie häufig bei Martial Reymond ist die räumliche Situation etwas unklar (vgl. Netzer 1999, S. 112). Neben solchen großfigurigen Arbeiten fertigte ein Martial Reymond, wohl ein weiterer Träger dieses Namens, auch Medaillons, bei denen in kleinteiliger Manier und auf engstem Raum mit leuchtenden Farben Szenen der Passion Christi dargestellt sind (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MR R 284b; Baratte 2000, S. 366/67; Cincinnati, Taft Museum, Inv. Nr. 1931.229; Verdier 1995, S. 396/97). Ein ovales Täfelchen Reymonds zeigt ein Sinnbild der Liebe (Écouen, Musée national de la Renaissance, Inv. Nr. E.Cl. 14739).



Kat. Nr. 119

Kratzer auf der Standfläche beweisen, dass die Tafel seit langem flach liegend aufbewahrt wird. Der Inventareintrag aus dem 18. Jahrhundert, mit dem das Email vermutlich zu identifizieren ist (vgl. Aufsatz Müsch), erwähnt einen Rahmen aus vergoldetem Holz. Doch der gewölbte Boden und die beidseitige Bemalung legen nahe, dass dieses Email weder liegend noch an der Wand hängend gedacht war. Vielmehr spricht das hochovale Format für die Verwendung als Türfüllung, wobei der erhabene Rand über dem Holz gelegen haben mag. Tafeln ähnlichen Formats, die mit nahansichtlich gezeigten Götterfiguren oder Allegorien verziert sind, wurden unter anderem von Pierre Courteys (Inv. Nr. Lim 134–136, Kat. Nr. 106–108), Jean I Limosin (New York, Metropolitan Museum, Robert Lehman Collection, Inv. Nr. 1975.1.1228/29 – Cincinnati, Taft Museum, Inv. Nr. 1931.227; Verdier 1995, S. 397–99) und von dem Monogrammisten I.D.C. (New York, Metropolitan Museum, Robert Lehman Collection, Inv. Nr. 1975.1.1230/31) gestaltet.

Literatur: Riegel 1883, S. 224 – Riegel 1887, S. 174 – Riegel 1891, S. 172 – Riegel 1897, S. 240 – Meier 1902, S. 87 – Meier 1907, S. 100 – Meier 1915, S. 105 – Meier 1921, S. 85/86 – Verdier/Focarino 1977, S. 170

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

Jean Reymond

Nach Ardant erscheint ein J. Reymond 1598, 1599 sowie 1602 in archivalischen Dokumenten. Seine Frau wird bereits 1603 als Witwe geführt (Ardant 1862, S. 157/58). Wie Baratte bemerkte, steht diesem Todesdatum ein Triptychon gegenüber, das neben dem Monogramm I.R. auch die Jahreszahl 1615 trägt (Baratte 2000, S. 368; Triptychon in Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. Nr. 44.192; Verdier 1967, S. 383–87). Zusätzliche Konfusion schafft die Tatsache, dass nicht nur Jean Reymond das Monogramm I.R. führte, sondern auch Julien Robilliard, ein Emaillieur des 19. Jahrhunderts, was mehrfach zu falschen Zuweisungen führte.

Bis auf zwei kleine Uhrendeckel, die mit mythologischen Themen verziert sind (New York, Metropolitan Museum, Robert Lehman Collection, Inv. Nr. 1975.1.1238/42), gestaltete Reymond überwiegend Themen aus dem Neuen Testament, die er auf Tafeln und Schalen emaillierte. Er scheint überwiegend Auftragsarbeiten ausgeführt zu haben, denn mehrfach sind auf diesen Maleremails die Stifter, beispielsweise Ordensbrüder (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. OA 45; Baratte 2000, S. 88/89) sowie eine Nonne (Glasgow, Burrell Collection, Inv. Nr. 10), oder ein Wappen dargestellt.

120

Farbabb. 35

Rechteckige Tafel *Die Auffindung des wahren Kreuzes durch die Kaiserin Helena*

Jean Reymond, um 1600

H 51,3 cm; B 37,8 cm; G 1684,5 g

Polychromes Maleremail, *paillons*, Goldzeichnung, z.T. radiert

Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 665 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 480

Inv. Nr. Lim 53

Technische Beschreibung: Große Tafel mit rechtwinklig nach unten umgebogenen Rändern. Ganzflächig dunkles Email (eventuell über farblosem Grundemail), darüber weißes Email und *paillons*. Über schwarzgrauer Unterzeichnung transluzides polychromes Email über weißem Email oder *paillons*. Weißes Email mit *enlevage* modelliert. Binnenzeichnung auf dem Weiß zum Teil mit braungrauer Oxidmalerei. Heller, gleichmäßig rötlich laviertes Inkarnatton; Wangen, Lippen und z.T. Gelenke zusätzlich mit Eisenrot akzentuiert. Reiche Goldzeichnung, diese teilweise radiert (Heiligenschein). Blasiges, farbloses *contre-émail* mit punktförmigen roten Einschlüssen. Zustand: Platte mit großflächigen Wellungen, fünf Nagelöcher. Zahlreiche Schwundrisse mit großflächiger Schollenbildung besonders in grünen, blauen, und purpurfarbenen Partien. Mehrere Ergänzungen 1884 von C. Bourdet ausgeführt: Linke untere Ecke (dadurch Nagelloch geschlossen); in der Kleidung des Mannes, der das Kreuz schultert, im Vordergrund, im Gewand der Helena; am linken Rand bis in die gestikulierende Männergruppe; in der

Gruppe rechts im Hintergrund. Goldzeichnung zum Teil erneuert. Altrestaurierungen 1992/93 von U. Gerloff gereinigt und mit Wachs-Harz-Gemisch ergänzt, gesamte Bildfläche mit Wachsgemisch dünn überzogen. Auf der Rückseite am linken Rand zwei Risse sowie etwa mittig in der oberen Hälfte ein weiterer Riss im Kupfer sichtbar, deren Ränder mit Email überschmolzen. Weitere kleine Risse an den übrigen Rändern. Größerer Ausbruch in der unteren rechten Ecke mit Lack geschlossen. Zahlreiche Sprünge, wolkige Spuren von Grünspan. Auf dem *contre-émail* mit weißem Lack Lim 53. Laut Inventar ehemals in vergoldetem Holzrahmen

Auf der ungewöhnlich großformatigen Tafel ist eine Menschenansammlung dargestellt, die sich außerhalb einer Stadt gebildet hat. Die vielfigurige Bildfindung ist in mehrere Register unterteilt. Im Vordergrund sind vier muskulöse Männer beim Bergen eines Holzkreuzes aus dem aufgegrabenen Erdreich zu sehen. Der Vertikalbalken ragt schräg in den Bildraum und führt den Blick zur nächsten Zone: Um zwei weitere Kreuze, von denen eines auf dem Boden liegt und das andere aufgerichtet wird, stehen mehrere Personen, die im Vergleich zu der Gruppe im Vordergrund deutlich kleiner dargestellt sind. Auf dem liegenden Kreuz sitzt aufrecht eine in Tücher gehüllte Gestalt, die ihre Hände zum Gebet erhoben hat. Sie blickt zu einer Frauenfigur auf, die mit einem Heiligenschein ausgezeichnet ist. Den Hintergrund bildet eine Stadtlandschaft mit zum Teil antikisierenden Architekturdarstellungen, die einen Hinweis auf den Zeitpunkt des Geschehens geben. Es handelt sich nicht um die *Creuzigung einiger Martyrer*, wie das Inventar aus dem 18. Jahrhundert vermerkt (H 62), sondern um die Auffindung und Prüfung des wahren Kreuzes durch die Kaiserin Helena. Die Mutter von Konstantin des Großen, der das christliche Bekenntnis als Staatsreligion einsetzte, gilt als Förderin des Christentums. Sie ließ beispielsweise zahlreiche Kirchen erbauen, darunter die Geburtskirche in Bethlehem. Die hier dargestellte Begebenheit ist Teil der Kreuzlegende, die sich um den Verbleib des Kreuzes Christi wob. Ambrosius beschreibt als erster die Auffindung dreier Kreuze, unter denen mittels der sogenannten Kreuzprobe das wahre Kreuz ermittelt wurde: Ein Verstorbener – im Bild sitzend gezeigt – wurde durch das Berühren mit dem wundersamen Kreuz wieder zum Leben erweckt.

Im Gegensatz zum Mittelalter wurde das Thema der Auffindung seit Ende des 16. Jahrhunderts in Graphik und Malerei selten dargestellt. Ausgehend von Hautevillers, einer Abtei in der Champagne, in der seit etwa 840 n.Chr. die Reliquien der Hl. Helena aufbewahrt wurden, breitete sich die Verehrung der Heiligen in Frankreich aus. Die Braunschweiger Tafel, die zum Montieren mit fünf Nagelöchern (drei oben, zwei unten) versehen wurde, mag als Altarblatt oder als Wandschmuck eines Kabinetts gedient haben. Zwar konnte kein direkter Bezug des Maleremails zu Hautevillers hergestellt werden, doch stellt die Wahl des eher ungewöhnlichen Darstellungsthemas eine bewusste Entscheidung dar, die vermutlich auf einen gelehrten Auftraggeber verweist. Eine deutlich kleinere Tafel, auf der das Thema der Auffindung nach einer anderen graphischen Vorlage ausgeführt wurde, zeigt neben einem Wappen auch eine weibliche Stifterfigur (B. Descheemaeker, Antwerpen).



Kat. Nr. 120

In der rechten unteren Ecke ist ein Wappenschild zu sehen. Es zeigt vor blauem Grund einen nach oben ausgerichteten roten Winkel, der die in Gold gemalte Darstellung eines Einhornkopfes überfängt. Auf dem Kreuzungspunkt der beiden Balken ist mit Weiß ein Stern aufgemalt. In den Zwickeln oberhalb des Winkels befindet sich jeweils ein nach oben geöffneter Halbmond, der ebenfalls in Gold ausgeführt ist. Eingeschlossen wird das Schild von einem Lorbeerkranz. Über dem Wappenschild ist eine Schriftrolle zu sehen, auf der mit Eisenrot die lateinische Devise *SIC HIS QVI DILIGVNT* (*So diesen welche [Gott] wertschätzen*) aufgetragen wurde. Dieser Spruch erscheint in religiösen Schriften mehrfach, beispielsweise in Werkes des Hl. Augustinus und des Thomas von Aquin sowie in zahlreichen Predigten. Über der Schriftrolle ist ein Pelikan dargestellt, der mit dem eigenen Blut seine Jungen nährt. Das eigentliche Wappenschild entspricht – allerdings mit einer Farbmodifikation – dem der französischen Familie Pasquier, wie es der Jurist, Historiker und Parlamentarier Étienne Pasquier um 1600 aufgezeichnet hat (freundl. Hinweis von Alain Dionnet).

Der Lorbeerkranz kann zudem einen Hinweis auf den in Frankreich einflussreichen Orden des Hl. Michael geben (freundl. Auskunft Thierry Crepin-Leblond). Als emblematisches Zeichen steht er für Tugendstreben auch ohne Lohn (s. Henkel/Schöne 1967, Sp. 206), während der Pelikan Opferbereitschaft, aber auch Entfaltung der geistigen Anlagen symbolisiert.

Bei der Betrachtung der gesamten Darstellung fällt die unterschiedliche Behandlung der Figuren auf. Die Männer, die im Vordergrund ein Kreuz bergen, wurden mit massigen

Körpern und gekonnt ausgearbeiteten Muskeln versehen. Große Sorgfalt wurde auch auf die Gestaltung der Hände und Fingergelenke gelegt. Dagegen wirken die in Kleidung gehüllten Gestalten im Mittelgrund regelrecht körperlos. Um die Leuchtkraft ihrer prachtvollen Gewänder zu erhöhen, arbeitete der Emailleur mit *paillons* aus Silber und Gold. Allerdings konnte weder mit einer Unterzeichnung noch mit den transluziden Farbflüssen eine Plastizität erreicht werden, wie das bei den Figuren im Vordergrund durch die *enlevage* mit Weiß über dunklem Grund möglich war. Zudem sind diese Figuren entsprechend der räumlichen Situation etwas kleiner dargestellt. Besonders in der Gruppe am rechten Rand gelang dem Emailleur eine weitere räumliche Staffelung, indem er die Gesichter der Zurückstehenden mit einer nur sehr dünnen Schicht weißen Emails über dem dunklen Grundemail bildete und somit einen dunkelgrauen Farbton erzielte. Insgesamt sind die Figuren mit unterschiedlichen Haarfarben, Frisuren, Barttrachten und Bekleidungen individuell ausgearbeitet. Ähnlich gestaltet sind die Gesichtszüge mit markanten Nasen und scharf geschnittenen Augenpartien. Die vielfigurige Darstellung ist farblich abwechslungsreich gestaltet, wobei dunkle Farbtöne – vor allem Grün, Blau und Purpur – vorherrschen. Bemerkenswert ist die technisch schwierige Verwendung von transluzidem Rot, das über Blattgold gearbeitet ist. Die dünnen Silber- und Goldfolien, mit denen der Emailleur die dargestellte Kleidung zum Leuchten brachte, sind passig geschnitten – das heißt, *paillons* und Farbfelder entsprechen sich in ihrer Form. Neben sparsam gesetzter Unterzeichnung auf den *paillons* und in *enlevage* ausgeführten Linien setzte der Künstler auch Oxidmalerei mit bräunlicher Farbe ein, um einige lineare Details wie Fingernägel, Barthaare und z.T. Augenbrauen auszuführen.

Obwohl die Tafel eine technische Meisterleistung darstellt, finden sich auf ihr keine Spuren eines Monogramms oder einer Signatur. Seit dem 19. Jahrhundert wurde sie Pierre Courteys zugeschrieben. Dieser Emailleur war in der Lage, große Kupferplatten zu emaillieren, beispielsweise fertigte er eine 74 cm hohe Bildplatte *Laokoon* (Limoges, Musée municipal, Inv. Nr. 89.453; Notin 1992, S. 158/59). Auch findet sich in seinem Werk eine monumentalisierende Figurenauffassung, die massive, muskulöse Körper zelebriert (vgl. Becken in Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. K 5047; Netzer 1999, S. 100–03). Beim direkten Vergleich mit der Vordergrundgruppe auf der Braunschweiger Tafel fallen allerdings deutliche Unterschiede auf: Courteys gestaltet die Muskelpartien seiner Figuren schematischer und zeichnerischer, häufig mit Einsatz von Schraffuren. Im Vergleich zu von Courteys signierten polychromen Arbeiten, zum Beispiel einer Tafelfolge zum Krieg um Troja (Vaduz, Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung, Inv. Nr. S 220–226; Vincent 1985), fällt die hellere Farbpalette von Courteys auf, der alle Farben nur dünn über weißer Grundierung aufgetragen hat. Auch spricht das Todesdatum von Courteys, 1581, gegen seine Autorschaft. Ästhetische Kriterien, beispielsweise die Dominanz von Grün und Blau, und chemische Gegebenheiten, wie der hohe Gehalt an Arsenoxid, schließen eine Datierung vor 1600 aus.

Stilistische Vergleiche lassen eine Nähe zu Werken Jean Reymonds erkennen. Das Œuvre dieses Künstlers ist nur schwer zu fassen, da er lediglich einige wenige Stücke mit

seinem Kürzel I.R. zeichnete. Dieses Monogramm verwendete allerdings auch J. Robillard, ein Emailleur des 19. Jahrhunderts, dessen Arbeiten häufig als Werke Reymonds angesehen werden. Authentische, jeweils mit Monogramm versehene Emails von Jean Reymond befinden sich beispielsweise in Paris (Musée du Louvre, Inv. Nr. OA 45; Baratte 2000, S. 368/69; Musée des Arts décoratifs, Inv. Nr. 40182), in Lyon (Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. L 451) und in New York (Frick Collection, Inv. Nr. 1916.4.28 & 1916.4.31; Verdier/Focarino 1977, S. 150–157). Sie sind ausschließlich religiösen Inhaltes und widmen sich zumeist christologischen Themen. Die Tafel in Lyon, ein *Abendmahl*, weist wie das Beispiel in Braunschweig eine auffällige Aufteilung in Bildzonen auf. Vor dem Abendmahlstisch sind vier wesentlich kleiner dargestellte Kleriker zu sehen, in denen die Stifter der Tafel zu vermuten sind. Die Szene wird von einer Bogenarchitektur hinterfangen – diese ist wie die Stadtlandschaft der *Auffindung* mit Violett gemalt – durch die ebenfalls ein mittelblauer, gleichmäßig mit goldenen Sternen besetzter Himmel sichtbar wird. Die mit individueller Haartracht und Kleidung sowie markanten Gesichtern gestalteten Figuren sind in beiden Tafeln ebenso vergleichbar wie die lebhaft gestik des Bildpersonals. Jean Reymond verwendete auch für das *Abendmahl* passig geschnittene *paillons* und setzte transluzides Rot ein. Manche Details, wie die Fingernägel, malte er mit Oxidmalerei auf. Diese stilistischen und ästhetischen Übereinstimmungen lassen in Jean Reymond den Autor der Braunschweiger *Auffindung* vermuten. In einer *Kreuzigung*, die in London (British Museum, Inv. Nr. 1851, 04–14, 1) aufbewahrt wird, glaubte Riegel ein Gegenstück der Braunschweiger Tafel gefunden zu haben (Riegel 1883, S. 229). Wenn auch die Tafel in London nur geringfügig kleiner sowie ähnlich figurenreich und farbenprächtig ist, muss diese Vermutung aus stilistischen Gründen zurückgewiesen werden. Die weichen Gesichtszüge und die kleinteilig gestalteten Muskelpartien lassen für die *Kreuzigung* eher an den Monogrammist I.C. denken (vgl. Inv. Nr. Lim 106, Kat. Nr. 116).

Literatur: Riegel 1883, S. 229 (Pierre Courteys) – Riegel 1887, S. 171 – Riegel 1891, S. 169 – Riegel 1897, S. 237 – Meier 1915, S. 104 (Pierre Courteys) – Meier 1921, S. 85

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

Susanne Court

Von der Emailleurin Susanne Court sind weder ihre Lebenszeit noch ihre Lebensumstände bekannt. Aus der Tatsache, dass sie Arbeiten mit ihrem Namen signierte, wurde geschlossen, dass sie eine eigene Werkstatt besaß. Anzunehmen ist eine familiäre Bindung an einen Emailleur, beispielsweise Vater oder Ehemann, dessen Werkstatt sie nach seinem Tod übernahm. Sie verwendete auch die Signatur *Susanne de Court*, was als Hinweis auf eine Herkunft aus der Court-Familie gewertet wird.

Ob ihre Werkstatt Mitarbeiter besaß, die unter ihrem Namen Maleremails ausführten, ist nicht gewiss. Die von ihr signierten Objekte zeichnen sich durch einen recht einheitlichen Stil aus. Neben der zeittypischen Dominanz blauer und grüner Farbtöne charakterisieren ihre Arbeiten die farblichen Brillanz und die Verwendung passig geschnittener *paillons*. Die weißen Partien sind nur geringfügig mit *enlevage* gestaltet und weisen somit kaum Graustufungen auf. Typisch sind zudem Figuren mit kräftigen Gliedmaßen und einer sehr geraden Nasenlinie.

Court gestaltete profane, mythologische und christliche Themen. Wie um 1600 und Anfang des 17. Jahrhunderts allgemein zu beobachten, erfolgte eine Rückkehr zu Themen des Neuen Testaments. In ihrer Werkstatt entstanden neben Bildtafeln, Gefäßen und Spiegelmücken auch Gehäuse von Taschenuhren (New York, Metropolitan Museum, Robert Lehman Collection, Inv. Nr. 1975.1.1241).

121

Farbabb. 36

Rechteckige Tafel *Das letzte Abendmahl*

Susanne Court, um 1600
monogr. oben S.C.

H 25,3 cm; B 19,4 cm; G 348,5 g
Polychromes Maleremail, *paillons*, Goldzeichnung
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 666
sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter
Nr. 481
Inv. Nr. Lim 38

Technische Beschreibung: Rechteckige, leicht gewölbte Tafel; die äußeren Kanten der Kupferplatte rechtwinklig zur Rückseite gebogen. Transluzides, hellbraunes Grundemail. Über weißem Email und partiell aufgelegten *paillons* transluzides polychromes Email. Laviert aufgetragene rötliche Tönung des Inkarnats mit zusätzlicher, gestrichelter Akzentuierung der Wangen. Binnenzeichnung in unbedeckten Körperpartien (z.B. Fingernägel) in Grau aufgemalt. Reiche Goldzeichnung. Farbloses *contre-email*
Zustand: Linke obere Ecke 1884 von C. Bourdet in Kalt-email erneuert; zudem Ergänzungen im Bildfeld (Baldachin, Gewänder) sowie Festlegung loser Glasschollen (Kleidung); zahlreiche Sprünge. Rückseitig am linken und unteren Rand kleine Risse in der Kupferplatte; im *contre-email* im oberen rechten Viertel Bündel von Sprüngen. Aufgeklebtes

weißes Schildchen, darauf mit Bleistift 481, auf dem *contre-émail* mit schwarzer Farbe 38 sowie ein aufgestempeltes rotes Dreieck. Laut Inventar (H 62) ehemals *In verguldetem Rahmen mit Schnitzarbeit*

Zu einem letzten Abendmahl hat Jesus die zwölf Apostel versammelt, ein im Torbogen sichtbarer Jüngling trägt Speisen auf. Die Versammlung ist im Moment größter Aufregung gezeigt. Wie Johannes ausführlich berichtet (Joh. 13, 21–30), hatte Christus den potentiellen Verräter mit der Übergabe eines Bissens Brot markiert und ihn zum Gehen aufgefordert. Da Judas die Kasse der Gruppe – im Bild hält er einen Beutel in der Hand – verwaltete, wird jedoch sein Aufbruch von den anderen Aposteln lediglich als Gang zum Einkauf interpretiert. Susanne Court folgt für diese Bildfindung nicht mehr den Holzschnitten Albrecht Dürers oder Bernard Salomons, die bis weit in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts vorbildlich waren, sondern sie emaillierte diese Tafel nach einer späteren graphischen Vorlage. Vermutlich lag ihr ein Blatt nach Marten de Vos vor, das von verschiedenen Künstlern gestochen worden ist (Hollstein [D&F] XLV, Nr. 631). Charakteristisch sind die kräftigen Gestalten, besonders die muskulöse Rückenfigur des sich nach links wendenden Apostels, sowie der aufspringende Judas. Auch die räumliche Gestaltung mit Säulen, zwischen denen eine Girlande und ein Vorhang aufgehängt sind, folgt de Vos. Abweichend von der Arbeit des Flamen, der den Apostel und späteren Evangelisten Johannes stehend abbildet, zeigt Court den jüngsten Apostel textkonform an die Brust Jesu gelehnt – hierin wohl Dürers Vorbild folgend (T.I.B. 10, Nr. 24).

Die gewählte Farbpalette ist charakteristisch für die Emailkunst um 1600, speziell auch für Werke der Court. Die Dominanz von kräftigen Grün- und Blautönen wird durch kleinere Flächen in Purpur, Violett, Braun und Türkis akzentuiert. Im Unterschied zu der über Weiß gearbeiteten Architektur ist die Kleidung in transluziden Farben über *paillons* angelegt. Die Leuchtkraft dieser Partien lässt sie optisch in den Vordergrund treten, was auch der räumlichen Konstellation entspricht. Wie häufig bei ihren großformatigen Werken sind die Gewänder sorgfältig in mehreren Farben gestaltet (z.B. eine Tazza *Abraham und Melchisedek*, Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Nr. 1947.191.245). Der sehr helle Inkarnatston findet sich mehrfach im Werk der Court (z.B. Teller: *Isaak und Rebekka*, Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. K 5057; Netzer 1999, S. 118–21). Allerdings weisen einige der von ihr emaillierten Stücke keine rötliche Tönung des Inkarnats auf (u.a. eine Schale *David und Abigail*, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MR 2410; Baratte 2000, S. 372), so dass die weiß gelassenen Hautpartien recht kräftig zwischen den dunklen Blau- und Grüntönen hervortreten. Gesichter und unbekleidete Gliedmaßen sind im Vergleich zu dem Susanne Court nahe stehenden Monogrammisten I.C. (vgl. Inv. Nr. Lim 106, Kat. Nr. 116) kaum modelliert. Arme und Beine der Figuren sind gedrungen und gelegentlich mit wenig überzeugender Verkürzung. Zeigen die Gesichter bei Susanne Court häufig eine von der Stirn bis zur Nasenspitze durchgehende gerade Linie (vgl. Netzer 1999, S. 120), so zeichnen sich die Profile hier durch eine deutlich markierte Nasenwurzel aus. Dies verbindet das Braunschweiger *Abendmahl* mit einer weiteren Tafel Susanne Courts, die das Pfingstwunder zeigt



Kat. Nr. 121

(Sotheby's London, 27.4.1965, Nr. 8). Wenn auch nur das *Abendmahl* die in Gold aufgetragene Zahl 6 trägt, die auf eine Folge hinweist, kann ein Zusammenhang der beiden gleich großen Tafeln vermutet werden. Sie gleichen sich nicht nur in der räumlichen Gestaltung mit der figuralen Szene vor einer Arkadenarchitektur, die in eine Landschaft führt, sondern auch in Details wie den lorbeerumwundenen Säulen oder der Gestaltung des Fußbodens mit gemusterten Bodenkacheln. Letztere finden sich auch auf einer ebenfalls von Susanne Court ausgeführten, jedoch deutlich kleineren Tafel mit der Darstellung des Hl. Lukas (Cincinnati, Taft Museum, Inv. Nr. 1931.274) und einer ovalen *Verkündigung* in Baltimore (Walters Art Gallery, Inv. Nr. 44.191; Verdier 1967, S. 338–40). In Waddesdon Manor befinden sich zwei weitere Tafeln, die wohl zu der Folge gerechnet werden können. Es handelt sich um eine *Verkündigung* und eine *Anbetung* (Waddesdon Manor, Rothschild Collection, Inv. Nr. W1/138/I). Mit der Ziffer 8 ist eine weitere Tafel der Folge bezeichnet, die das Thema *Ecce homo* zeigt (New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. 45.60.7). Typisch für Arbeiten Courts ist zudem der reiche Auftrag von Gold, bei dem auch die Hintergrundflächen mit Streublümchen und Strahlenbündeln gefüllt sind (vgl. Netzer 1999, S. 57). Die in Gold aufgetragenen Linien sind zumeist nicht durchgezogen, sondern gepunktet. Da zwar zahlreiche mit Monogramm oder vollem Namen signierte Arbeiten erhalten sind, aber kein einziges dieser Emails eine Datierung aufweist, ist eine präzise zeitliche Verortung nicht möglich.

Literatur: Riegel 1883, S. 229 – Riegel 1887, S. 169 – Riegel 1891, S. 167 – Riegel 1897, S. 235 – Meier 1902, S. 89 – Meier 1907, S. 102 – Meier 1915, S. 104 – Meier 1921, S. 85 – Krull 1984, S. 22/23

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

Jean I und Jean II Limosin

Bourderie dokumentiert zwei Emailleure des Namens Jean Limosin, die um 1600 und in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts tätig waren (Bourderie 1888). Von dem Älteren wird angenommen, dass er um 1561 geboren wurde und ca. 1610 verstarb. Von Jean II Limosin gibt Ardant an, dass er 1619 als *emailleur du roi* bezeichnet wurde (Ardant 1859). Besteht Einigkeit über die Existenz zweier Emailleure gleichen Namens, so gestaltet sich die Zuweisung der Maleremails an den einen oder anderen schwierig. Zwar verwendete wohl nur einer der beiden die Signatur *Jehan Limosin* (Baratte 2000, S. 376), doch scheinen beide – vor allem kleinere Objekte – mit dem Monogramm I.L. signiert zu haben. Die Platzierung einer heraldischen Lilie zwischen oder bei den Buchstaben des Monogramms gilt als Hinweis auf den Status eines Hofemailleurs und markiert somit die Arbeiten von Jean II Limosin nach 1619.

Von den beiden Jean Limosin sind ausschließlich polychrome Maleremails bekannt. Diese weisen eine zeittypische Dominanz von blauen und grünen Farbtönen auf. Ein üppiger Gebrauch von *paillons* und eine reiche Vergoldung prägen zudem das Erscheinungsbild ihrer Arbeiten.

122

Farbabb. 37

Ovale Schale *Raub der Europa* / Weiblicher Profilkopf in einer Kartusche

Umkreis des Jean I Limosin, Anfang 17. Jahrhundert

H 39,4 cm; B 52,5 cm; G 1429,5 g

Polychromes Maleremail, *paillons*, Goldzeichnung
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 476
sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 291

Inv. Nr. Lim 82

Technische Beschreibung: Tiefe ovale Schale mit breiter Fahne. Farbloses Grundemail, darüber ganzflächig dunkelblaues Email, sodann weißes Email oder *paillons*, darauf schwarzgraue Unterzeichnung. Darüber polychromes Email. Binnenzeichnung mit *enlevage* und bräunlicher Oxidmalerei. Inkarnat fein rötlich gestrichelt und gepunktet, zudem rötliche Akzentuierungen (Brustwarzen, Lippen). Goldzeichnung

Zustand: Nagellöcher am oberen und linken Rand. Starke Schwundrisse in der Darstellung. Ergänzungen im Bildfeld (Gefährtin am Ufer) sowie am Übergang zwischen Steigbord und Fahne. Größere Ergänzung auf der Fahne (unterhalb des linken Medaillons) und am unteren Schalenrand. Altrestaurierungen 1991 von U. Gerloff reduziert und retuschiert, zudem Ergänzung im Bildfeld (Figur der Europa). Auf der Unterseite viele Schwundrisse, Standfläche mit einigen Kratzern. Sprünge am Übergang zwischen Steigbord und Fahne. Größere Ergänzung am rechten und unteren Rand sowie kleinere am oberen Rand. Gold beidseitig zum Teil erneuert

Im Spiegel der tiefen Schale ist der *Raub der Europa* dargestellt, wie ihn der römische Schriftsteller Ovid im zweiten Buch der *Metamorphosen* erzählt (II, 836–857). Jupiter verliebt sich beim Anblick der phönizischen Königstochter, die sich mit ihren Gefährtinnen am Meeresrand aufhält. Er verwandelt sich in einen prächtigen weißen Stier und nähert sich den Mädchen, die seine Hörner mit Blumenkränzen schmücken. Als sich Europa auf den Rücken des Tieres setzt, entwindet dieser mit der Königstochter über das Meer. Entsprechend dem Text hält sich Europa mit der rechten Hand am Horn des weißen Stiers fest und stützt sich mit ihrer linken auf dessen Rücken ab, während sie sehnsuchtsvoll zu ihren Gefährtinnen zurückblickt und sich ihr Kleid im Wind bauscht. Am Ufer reißen zwei Begleiterinnen erschrocken die Arme hoch, eine dritte betrachtet einen Blumenkranz, den sie hochhält. Wie viele Geschichten aus den *Metamorphosen* wurde auch diese dramatische Szene vielfach in Maleremail ausgeführt. Eine zweite Version der Braunschweiger Schale, bei der allerdings nur zwei Gefährtinnen der Europa zu sehen sind, befindet sich in Limoges (Musée municipal, Inv. Nr. 51). Auch der Monogrammist I.C. verarbeitete das Thema auf drei großen Schalen (Sotheby's London, 4.7.1996, Nr. 51 – Los Angeles, Los Angeles County Museum, Inv. Nr. 48.2.17; Caroselli 1993, S. 170–73 – Descheemaeker 1994, Nr. 16) sowie auf einem Teller (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. R 302; Baratte 2000, S. 328). Bei einem ovalen Medaillon konzentrierte sich dieser Emailleur auf die Gruppe von Europa und Stier (Waddesdon Manor, Rothschild Collection, Inv. Nr. W1/77/8c; Marcheix 1977, S. 356/57) – ebenso wie ein unbekannter Emailleur auf einem Täfelchen (Lyon, Musée des Arts décoratifs, Inv. Nr. 1803). Der Monogrammist I.D.C. gestaltete eine Seite eines ovalen Medaillons mit dem Raub der Europa und staffelte die Figuren geschickt in den Raum hinein (Waddesdon Manor, Rothschild Collection, Inv. Nr. W1/77/7; Marcheix 1977, S. 358/59).

Für ihre Umsetzungen in Maleremail konnten die Künstler auf zahlreiche graphische Darstellungen des Themas zurückgreifen. So verwendete der Monogrammist I.C. für die genannten Schalen einen Kupferstich, den der Italiener Giulio Bonasone 1546 nach einer Vorlage von Raffael angefertigt hatte. Diese Bildfassung rückt das Paar bildbestimmend in den Vordergrund. Im Unterschied hierzu ist die Darstellung der Emailschale auf die zurückbleibenden



Kat. Nr. 122



Kat. Nr. 122

Gefährtinnen Europas fokussiert, deren Erschrecken eindringlich dargestellt ist, während der Stier mit seiner Beute nur noch klein im Hintergrund zu sehen ist. Welches druckgraphische Blatt hierbei Pate stand, ist nicht gänzlich geklärt. Sehr nahe kommt der Darstellung ein Holzschnitt von Virgil Solis, der in einer Ovid-Ausgabe von 1563 publiziert wurde (T.I.B. 19, Nr. 36). Die Komposition des Holzschnittes – auf der linken Seite die bereits weit entfernte Europa, die zu ihren am Ufer verbleibenden Gefährtinnen zurückschaut – ist mit dem Email vergleichbar. Allerdings zeigt die Graphik nur zwei Frauen, die am Ufer zurückbleiben, und stellt den Stier mit vorwärts gewandtem Kopf dar. Ähnlich verhält es sich mit einem Holzschnitt von Bernard Salomon, der die gleiche Szene seitenverkehrt zeigt. Diese Vorlage wurde beispielsweise auf einem Teller des Monogrammisten I.C. (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. R 302; Baratte 2000, S. 328) und auf einer Tafel von einem nicht identifizierten Emailleur (Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. L 1062) verarbeitet. Ein Kupferstich von Hendrick Goltzius aus dem Jahr 1589 (T.I.B. 3, Nr. 70), der als Vorlage zu einem Joseph Limosin zugeschriebenen Täfelchen (Cincinnati, Taft Museum, Inv. Nr. 1931.51; Verdier 1995, S. 399/400) diente, zeigt Europa und den Stier im Vordergrund. Sie blicken beide zurück zu den fünf Gefährtinnen am Ufer. Zumindest die drei genannten Graphiken lagen Emailleuren in Limoges vor. Ob für die Braunschweiger Schale eine Synthese geschaffen oder ein viertes Blatt verwendet wurde, bleibt offen.

Das Bildfeld wird zum Steigbord hin mit einer goldenen Linie abgeschlossen, dessen dunkelblauen Fond keinerlei weitere Verzierung schmückt. Dieser ungewöhnliche Verzicht auf eine Bemalung des Steigbordes – es sind keinerlei Überreste einer etwaigen ehemaligen Bemalung sicht-

bar – findet sich nur noch auf der genannten Schale in Limoges, die wohl demselben Emailleur zuzuschreiben ist (Limoges, Musée municipal, Inv. Nr. 51). Im auffallenden Kontrast zu dieser Reduktion der Schmuckformen steht der üppige ornamentale Dekor der Fahne. An allen vier Seiten befinden sich Medaillons, die mit Frauenbüsten gefüllt sind. Jeweils mittig im Abschnitt zwischen den Medaillons steht eine Blumenvase, der je zwei geflügelte Putten, die im Sitzen ein Blasinstrument spielen, den Rücken zuwenden. Den Raum zwischen Medaillon und Putte füllt jeweils ein Gehänge mit Maske. Zusätzliche Goldranken vervollständigen das Ensemble. Vergleichbar mit diesem ornamentalen Fahnendekor sind von Jean Limosin signierte Schalen, beispielsweise *Esther vor Ahasver* (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. N 1389; Baratte 2000, S. 377), *Urteil des Paris* (Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. H 454) oder *Eberjagd* (St. Petersburg, Ermitage, Inv. Nr. F–314; Dobroklonskaja 1969, Nr. 56). Sie zeigen – wenn auch in variierendenhaltungen – ebenfalls geflügelte Putten, die auf Blasinstrumenten spielen.

Auf der Schalenunterseite ist der Profilkopf einer Frau zu sehen, die im braunen Haar einen grünen Kopfschmuck trägt. Ihr Hals wird von einem blauen Mantel umspielt, der von einem grünen Knopf gehalten wird. Die blau gehaltene Kartusche, die den Frauenkopf umgibt, wird seitlich von zwei stehenden Knaben in einer Umrahmung aus Bandwerk flankiert. Die beiden Aktfiguren werden beim Spielen von Blasinstrumenten gezeigt. Auf dem Bandwerk stehen zwei in Purpur emaillierte Vögel. Am oberen und unteren Kartuschenrand setzt jeweils eine Maske an, von der Ranken ausgehen. Die Unterseite der Fahne ist mit umlaufendem, grün emailliertem Lorbeer, in dem blaue, gelbbraune und purpurne Früchte sitzen, verziert. Das Prinzip, die Unterseiten mit der Darstellung eines Kopfes in ornamentalem Rahmen zu gestalten, findet sich mehrfach auf Tellern und Schalen (vgl. z.B. Inv. Nr. Lim 81, Kat. Nr. 42 – Inv. Nr. Lim 80, Kat. Nr. 52). Ungewöhnlich ist allerdings die Größe des Kopfes, wobei der Hals besonders verlängert erscheint. In das flächig angelegte Gesicht wurden Augen und Nase mit dunklen Strichen linear eingetragen sowie der Mund mit Eisenoxid hellrot eingefärbt. Die bereits genannte Schale in Limoges weist eine fast identische Unterseitengestaltung auf, die jedoch auf Kartusche und Profilkopf beschränkt ist. Eine Schale Jean Limosins präsentiert auf der Unterseite ebenfalls einen großen Frauenkopf in Rollwerkrahmen (St. Petersburg, Ermitage, Inv. Nr. F–314; Dobroklonskaja 1969, Nr. 56). Wenn auch die Dargestellte frontal aus dem Bild herausschaut, ist die flächige und lineare Gestaltung mit dem Braunschweiger Email vergleichbar.

Die Dominanz von kräftigen Blau- und Grüntönen lässt eine Entstehungszeit nicht vor 1600 vermuten. In mehreren Punkten ist die Schale mit Arbeiten Jean Limosins vergleichbar, vor allem im Fahren- und Unterseitendekor. Auch der fein gestrichelte und gepunktete Auftrag des rötlichen Inkarnats findet sich in zahlreichen Maleremails Limosins. Die Analyse der chemischen Zusammensetzung weist deutliche Übereinstimmungen auf, wobei besonders der hohe Kupfergehalt im Blau spezifisch ist. Technische Aspekte, wie zahlreichen Schwundrisse, und Unsicherheiten bei den Figurendarstellungen zeigen Unterschiede

zu dem Werk Jean I Limosins und lassen in der Schale eine Arbeit aus dem Umkreis, vielleicht auch der Werkstatt, vermuten.

Naturwissenschaftlicher Kommentar von H. Bronk und S. Röhrs

Wohl ähnlich in der Herstellungszeit, aber nicht von gleicher Hand wie Inv. Nr. Lim 92 und Lim 96/97 ist das Becken mit der Inv. Nr. Lim 82. Auch hier passen die Elementverteilung im Blau und Weiß sowie die Arsengehalte im Türkis und Violett (0,3-0,4%) in das 17. Jahrhundert. Schon im einführenden Text erwähnt wurden die zwei unterschiedlichen Reinheiten des Manganoxids für Schwarz und Violett. Nahezu identisch besonders in der Zusammensetzung des Blau, Violett und Schwarz (auf Unterseite) sind im Vergleich zu Inv. Nr. Lim 82 die Emailflüsse auf Inv. Nr. Lim 85, einer Jean II Limosin zugeschriebenen Arbeit.

Literatur: Riegel 1883, S. 218 (François Limosin) – Riegel 1887, S. 175 – Riegel 1891, S. 173 – Riegel 1897, S. 241 – Meier 1902, S. 88 (François Limosin) – Meier 1907, S. 101 – Meier 1915, S. 105 – Meier 1921, S. 86 (Art des Jean de Court) – Ausst. Kat. Amsterdam 1955, S. 215, Kat. Nr. 478 – Lessmann 1983, S. 171 – Ausst. Kat. Berlin 1988, S. 41/42, S. 258

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

123

Viereckige Tafel Hl. Ignatius von Loyola

Jean II Limosin, 1. Hälfte 17. Jahrhundert
monogr. u. r. I.L.

H 9,0 cm; B 7,0 cm; G 28,4 g

Polychromes Maleremail, *paillons*, Goldzeichnung; Rahmen aus profilierten Holzleisten

Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 680 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 495
Inv. Nr. Lim 89

Technische Beschreibung: Rechteckige, leicht gewölbte Tafel. Farbloses Grundemail, darüber blaues Email, dann weißes Email oder rechteckig geschnittene *paillons*, abschließend polychromes Email. Rötlich laviertes Inkarnat, zudem Binnenzeichnung durch rötlich und bräunlich gepunktete Oxidmalerei; Goldzeichnung. Farbloses *contre-email*

Zustand: Nagellöcher in allen vier Ecken. Kleine Ausbrüche an den seitlichen Rändern. Goldzeichnung berieben, partiell erneuert. Im *contre-email* vor allem in der oberen rechten Ecke Sprünge, darunter wolkiger Grünspanbefall. Auf dem Rahmen oben Lederschild mit Inventarnummer, an der Seite Schildchen mit Aufdruck *Nro. 495*, auf der Rückseite des Rahmens mit Bleistift *495*; auf dem *contre-email* mit schwarzem Lack *Lim 89*

Die rechteckige Tafel zeigt die in polychromem Email ausgeführte Bildnisbüste eines Mannes in einem weiß umrahmten hochovalen Bildfeld. Die bärtige Gestalt in schwarzer Ordenstracht, die mit einem in Gold gemalten Heiligenschein versehen ist, blickt visionär himmelwärts.



Kat. Nr. 123

Die Zwickel um dieses Medaillon füllen über *paillons* gearbeitete, polychrome Blumen. Bei dem Dargestellten handelt sich um Ignatius von Loyola, der 1534 die *Gesellschaft Jesu*, den Jesuiten-Orden, gründete. Der 1609 selig und 1622 heilig Gesprochene wurde nicht nur als Kirchenpolitiker hoch geachtet, sondern er galt auch als Patron von Schwangeren und Kindern, der zudem gegen Zauberei Beistand leisten konnte. Charakteristisch für Darstellungen des Ignatius ist die Verbindung von Halbglatze, hoher Stirn, scharfer Nase und Bart, die Bildnisse des Heiligen auch ohne Beischrift erkennbar machen. Das Leben des Heiligen ist Thema eines kleinen, von Jean Reymond monogrammierten Altars (Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. Nr. 44.192; Verdier 1967, S. 383–87). Zu einer Darstellung des Hl. Martial fügte Léonard II Limosin neben weiteren Heiligen auch Ignatius als Randfigur hinzu (Limoges, Musée municipal, Inv. Nr. 10). Da einige dieser Heiligen 1622 kanonisiert worden waren, ist für die Tafel eine Entstehung bald nach diesem Datum anzunehmen (Baratte 2002, S. 398). Das Braunschweiger Bildnis beruht vermutlich auf der gleichen graphischen Vorlage. Mit Buch stellte ein Nicolas Laudin den Heiligen auf einer heute verschollenen Tafel dar (Netzer 1999, S. 159). Ein weiteres Bildnis des Ignatius von Loyola, angefertigt von Hélie Poncet, befand sich im 19. Jahrhundert in einer Privatsammlung (Didier-Petit 1843, S. 12, Nr. 87). Mit dem Monogramm *I.L.* versehen war ein weiteres Bildnis, das sich ehemals in der Sammlung Émile Davoust in Orléans befand (Bourderly 1888, S. 107).

Heiligenbildnisse auf kleinen Tafeln, bei denen ein zentrales, weiß eingefasstes Medaillon von einem ornamentalen Rand aus Blumen umgeben ist, erfreuten sich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts großer Beliebtheit und wurden von verschiedenen Emailleuren ausgeführt (vgl. Notin 1992,

Nr. 40–49). Das Braunschweiger Beispiel galt ehemals als Bildnis des Hl. Franziskus (H 62, H 32). Es trägt das in Gold aufgetragene Monogramm *I.L.*, das von einer Lilie ergänzt wird. Nach Bourdery verweist das heraldische Zeichen auf Jean II Limosin, der zwischen 1610 und 1646 aktiv gewesen sein soll und 1619 als *émailleur du roi* geführt wurde (Bourdery 1888). Charakteristisch ist der üppige Einsatz von gepunktet und gestrichelt aufgetragener Oxidmalerei, mit der die Binnenzeichnung des Gesichtes ausgeführt wurde. Dieses Stilmittel wurde, wenn auch in geringerem Maße, auch auf zwei Salzgefäßen angewandt, die ebenfalls mit dem Monogramm *I.L.* bezeichnet sind (Inv. Nr. Lim 85/86, Kat. Nr. 124/125). Aus dem Fehlen der Lilie bei diesem Monogramm lässt sich möglicherweise eine zeitliche Abfolge konstruieren, doch gelten die biographischen Details als weitgehend ungesichert (Netzer 1999, S. 57/58; Baratte 2000, S. 376).

Literatur: Riegel 1883, S. 230 (Jehan II Limosin) – Riegel 1887, S. 176 – Bourdery 1888, S. 114/15 – Riegel 1891, S. 174 – Riegel 1897, S. 242 – Meier 1902, S. 88 (Jean Limosin) – Meier 1907, S. 101 – Meier 1915, S. 105 – Meier 1921, S. 86

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

124–125

Zwei konische Salzgefäße *Bildnisköpfe und ornamentaler Dekor*

Jean II Limosin, 1. Hälfte 17. Jahrhundert
monogr. auf den Wandungen *I.L.*

Polychromes Maleremail, *paillons*, Goldzeichnung
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 518/19
sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter
Nr. 333/34
Inv. Nr. Lim 85/86

Technische Beschreibung: Hexagonaler, sich nach unten verbreitender Schaft, in den oben eine Deckplatte mit runder Vertiefung und leicht konvex gewölbter Fahne eingesetzt ist. Wohl über farblosem Grundemail dunkelblaues Email, darüber *paillons* oder – auf der Fahne – weißes Email. Über den *paillons* und auf der Fahne über weißem Email transluzides, polychromes Email. Binnenzeichnung der Bildnisköpfe mit *enlevage*-Linien und feiner bräunlicher Oxidmalerei, Inkarnat hellrötlich gestrichelt; Lippen zusätzlich mit Eisenrot akzentuiert. Reiche Goldzeichnung

Die beiden zum Tischschmuck gehörenden Gefäße zeigen reichen Dekor mit ornamentalen und figuralen Elementen. In der Vertiefung, die zum Aufnehmen von Salz oder Gewürzen gedacht war, ist ein weiblicher bzw. ein männlicher Profilkopf zu sehen. Die beiden Gefäße wurden als Paar konzipiert, denn nebeneinandergestellt sind die Profile einander zugewandt. Gesichter und Kleidung der antikisierend dargestellten Figuren sind sorgfältig und technisch sicher ausgearbeitet. Der Hintergrund ist mit in Gold ausgeführten, dicht gesetzten Streublumen geschmückt. Die Fahne ist mit verschiedenfarbigen, über Weiß gearbeiteten Ranken verziert, der äußere Rand schließt mit einer weiß emaillierten Kante ab. Die Wandung wird durch sechs leicht erhabene senkrechte Grate, die mit goldenen Linien

hervorgehoben sind, in sechs Kompartimente geteilt. Jeder dieser Abschnitte ist mit zwei bis drei Paradiesvögeln und mehreren, bunten Blüten verziert, die sich von dem dunklen Hintergrund abheben. Die Vögel sind in abwechslungsreichen Haltungen dargestellt, ihr Gefieder ist mit mehreren Farben aufwändig emailliert. Die Leuchtkraft der über *paillons* gearbeiteten, transluziden Glasflüsse wird durch die üppige Goldzeichnung intensiviert, mit der Umrisslinien, Binnenzeichnung und eine Vielzahl kleiner Ranken hinzugefügt wurden. Am unteren Rand eines der Kompartimente finden sich auf beiden Salzgefäßen die in Gold aufgetragenen Buchstaben *I.L.*, zwischen denen eine Lilie in Gold gemalt ist. Der Schaft verbreitert sich zu einem runden Fußring, dessen Dekor Edelsteinbesatz imitiert. Über *paillons* sind transluzide, abwechselnd blau und purpur gefärbte Glasflüsse zu ovalen Formen aufgetragen, die mit Goldzeichnung „gefasst“ sind. Der sich leicht verbreiternde Rand des Fußrings schließt mit einer weißen Kante ab, die mit der Fahnenkante korrespondiert. Die Fußunterseite ist mit dunklem Glasfluss überzogen, auf den mit Gold Streublumen aufgemalt wurden.

Neben hohen Salzbehältern (vgl. Inv. Nr. Lim 138 & 139, Kat. Nr. 111 & 80) wurden schon im 16. Jahrhundert auch niedrige Gefäße hergestellt, deren Form allerdings im Grundriss sechseckig oder rund mit Schafttring war. Besonders viele Exemplare, deren Schalen wie bei den späteren Beispielen mit Profilköpfen als Paare gestaltet waren, haben sich aus der Werkstatt von Pierre Reymond erhalten (z.B. Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. K 5030/31; Netzer 1999, S. 94/97 – Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. Nr. 44.348/49; Verdier 1967, S. 217/18). Die konische Form mit hexagonalem Schaft ohne Ring ist eine Entwicklung der Zeit um 1600, die verschiedene Künstler aufnahmen. Meistens wurde der Schaft mit Darstellungen von Göttern oder Tugendpersonifikationen verziert – beispielsweise von Joseph Limosin (Aukt. Kat. Mentmore 1977, Nr. 1156 – Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MR 2497 und MR 2501; Baratte 2000, S. 381/82 – Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. Nr. 44.33; Verdier 1967, S. 363–65), Jean II Limosin (Aukt. Kat. Mentmore, 1977, Nr. 1157 – Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Nr. 1947, 247 – Dresden, Grünes Gewölbe, Inv. Nr. DD III 1 – Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. Nr. 44.360; Verdier 1967, S. 374–76) oder Jean Guibert (Musée du Louvre, Inv. Nr. R 300/01; Baratte 2000, S. 386–88 – New York, Frick Collection, Inv. Nr. 16.4.40/41; Verdier/Forcarino 1977, S. 226–34). Der rein ornamentale Dekor der Braunschweiger Salzgefäße scheint hierbei eine Besonderheit zu sein. Weitgehend einheitlich stellt sich die Gestaltung der Schalen dar, die zumeist mit Profilköpfen bemalt wurden. Joseph Limosin und Jean Guibert verzierten diese Vertiefungen auch mit mythologischen Szenen (J. Limosin: Aukt. Kat. Mentmore, 1977, Nr. 1156 – Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. Nr. 44.33; J. Guibert: New York, Frick Collection, Inv. Nr. 16.4.40/41).

Obwohl die häufigen Wiederholungen auf eine gewisse Serienproduktion hinweisen, sind die beiden Salzgefäße sehr sorgfältig ausgearbeitet. Dies gilt sowohl für die aufwändig emaillierten Paradiesvögel als auch für die Profilköpfe, die gekonnt und gleichmäßig mit *enlevage* modelliert wurden. Das Kleid der Frauenbüste, dessen Ausschnitt höchst präzise mit violettem und ockerfarbenem Besatz

vom purpurnen Stoff abgesetzt ist, verrät den erfahrenen Emaillieur. Zwar findet sich der Typus dieser Bildnisköpfe öfter (s.o.), aber nur bei Arbeiten, die Jean I und Jean II Limosin zugeschrieben werden, sind sie vergleichbar fein ausgeführt. Ein Salzgefäß mit einem männlichen Profilkopf befindet sich in Dresden (Grünes Gewölbe, Inv. Nr. DD III 1), zwei Schalen, auf deren Fahnen sich jeweils ein solches Paar gegenübersteht, befinden sich in Paris (Musée du Louvre, Inv. Nr. N 1389; Baratte 2000, S. 377) und Lyon (Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. H 454). Die Gestaltung der Fahne mit über Weiß emaillierten, polychromen Ranken kann bei Arbeiten, die mit *J.L.* monogrammiert sind und unspezifisch Jean Limosin zugeschrieben werden, mehrfach beobachtet werden. Zu nennen sind zwei Schalen in Lyon (Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. H 457, H 458) oder in Hamburg (Museum für Kunst und Gewerbe, o. Inv. Nr.). Auch die Imitation von Edelsteinbesatz mit polychromen, gleichmäßig gesetzten Ovalen wiederholt sich öfter im Werk der Jean Limosin. Beispielsweise ist die Sockelzone eines Kästchens in London (Victoria & Albert Museum, Inv. Nr. 13–1864), der Standring einer Kanne in St. Petersburg (Ermitage, Inv. Nr. F 316; Dobroklonskaja 1969, Nr. 55) oder die Fahne des bereits genannten Salzgefäßes in Dresden ebenso verziert.

Monogrammiert sind beide Gefäße mit den Buchstaben *J.L.*, zwischen die jeweils eine ebenfalls in Gold gemalte Lilie gesetzt ist. Dieses Wappenelement gilt als Hinweis auf Jean II Limosin, der seit 1619 zum *émailleur du roi* berufen wurde (Ardant 1859; Netzer 1999, S. 57). Zwar schränken dieses Ereignis, in dessen Folge Jean II Limosin mit der Lilie monogrammierte, und das Todesdatum 1649 den Entstehungszeitraum auf 30 Jahre ein, doch ist mangels datierter Stücke und mangels Archivmaterialien eine präzisere Datierung nicht möglich.

Literatur: Riegel 1883, S. 221 (vermutlich Jean II Limosin) – Riegel 1887, S. 175 – Riegel 1891, S. 173 – Riegel 1897, S. 241 – Meier 1902, S. 89 (Jean Limosin) – Meier 1907, S. 102 – Meier 1915, S. 105 – Meier 1921, S. 86 – Ausst. Kat. Braunschweig 2000, S. 238, Nr. 273 (Inv. Nr. Lim 86)

124

Weiblicher Kopf

H 8,6 cm; Dm 12,2 cm (Fuß); Dm 9,1 cm (Schale);
G 206,9 g
Inv. Nr. Lim 86

Zustand: Guter Erhaltungszustand; minimale Ausbrüche am Schalenrand; Ausbruch eines „Edelsteins“ am Standring

Die Gesichtszüge der Frau, deren Kopfbedeckung mit einem Lorbeerkranz versehen ist, sind detailliert im Zusammenspiel verschiedener Techniken herausgearbeitet. Wangenknochen, Nasenrücken und Kinn sind mit *enlevage* modelliert, die Rundungen zusätzlich mit fein aufgemalten bräunlichen Linien verstärkt. Für die Pupille wurde der dunkle Grund in *enlevage*-Technik freigelegt, die Linien der Lider sind hingegen mit feiner Oxidmalerei aufgetragen. Das Augenweiß wurde sorgfältig von der rötlichen Lavierung, die dem Gesicht einen Fleischton gibt, freigelassen.



Kat. Nr. 124



Kat. Nr. 124

125

Männlicher Kopf

H 8,6 cm; Dm 12,2 cm (Fuß); Dm 9,2 cm (Schale);
G 209,3 g
Inv. Nr. Lim 85

Zustand: Fahne und Rand der Schale stark ergänzt, Ergänzung heute vergilbt und zum Teil wieder ausgebrochen. Auf der Fußunterseite aufgeklebtes Papierschildchen, darauf mit Bleistift 333, diese Zahl mit blauem Stift durchgestrichen und durch 85 ersetzt



Kat. Nr. 125



Kat. Nr. 125

In der Schale ist die Büste eines mit einem Brustpanzer bekleideten römischen Kriegers dargestellt. Das Blau des Panzers ahmt schimmerndes Metall nach. Der rechte Arm ist mit einem violett gefärbten Glasfluß ausgeführt, der sich unter dem Mikroskop als Mischung aus Purpur und Blau erweist. Mit feiner Goldzeichnung sind die Haare sowie die Medusenhaupt-Applikation auf dem Brustpanzer aufgetragen.

Anonyme

126

Farbabb. 40

Henkelkanne *Durchzug durch das Rote Meer / Triumphzug des Frühlings*

Anonym, um 1600

H 32,9 cm; Dm 9,1 cm (Fuß); G 635,9 g

Polychromes Maleremail, *paillons*, Goldzeichnung

Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 477 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 292 Inv. Nr. Lim 105

Technische Beschreibung: Henkelkanne, zusammengesetzt aus fünf Teilen (Fuß, Bauch, Schulter, Hals, Henkel). Henkelinnenseite mit fünf Gusslöchern. Wohl über farblosem Grundemail, dann dunkelblaues Email, darüber weißes Email oder *paillons*, auf letzteren Unterzeichnung. Anschließend polychromes Email. Rötlich laviertes Inkarnat; bräunliche Oxidmalerei (Ornament). Goldzeichnung
Zustand: Am Schaft des Fußes Ergänzung; Ergänzung am Übergang zwischen Fuß und Kannenbauch. Im Bildfries mehrere größere Ergänzungen (zumeist über *paillons*); Sprünge. Im Bildfeld auf der Schulter weitere Ergänzungen (über *paillons*). Am Hals unterhalb des Ausgusses weitere Ergänzung, entsprechende Ergänzung im Inneren des Kannenhalses. Im Ausguss einige Sprünge. Henkelansätze ergänzt; auf der Innenseite mehrere Sprünge, auf der Außenseite Sprünge und festgelegte Scherben. Gold stark berieben und partiell aufgefrischt. 1992 Altrestaurierungen von U. Gerloff reduziert und retuschiert, Henkel neu montiert. Am Kannenhals Lederschild mit goldgeprägter Inventarnummer

Die Henkelkanne mit eiförmigem Gefäßkörper weist figürlichen und ornamental Dekor in polychromem Email auf. Der Bildfries um den Kannenbauch stellt – wie die in Gold geschriebene Aufschrift *EXODE XIII* angibt – eine Begebenheit aus dem Alten Testament dar, nämlich den *Durchzug durch das Rote Meer*. Nachdem Gott den Israeliten ermöglicht hatte, das Meer trockenen Fußes zu durchqueren, lässt er die Wassermassen zurückfluten und die Ägypter einschließlich des Pharaos ertrinken. Für diese Szene, die vielfach in Maleremail dargestellt wurde (s. Inv. Nr. Lim 54, Kat. Nr. 102), diente eine Holzschnittillustration von Bernard Salomon als Bildvorlage. Dem Namen des Roten Meers entsprechend, pigmentierte der Emailleur das weiße Email, mit dem er in der *enlevage*-Technik das Wasser gestaltete, leicht rötlich.

Der Figurenfries auf der Kannenschulter steht, im Unterschied zum vollständig mit Figuren und Landschaft gefüllten Bildfeld des Gefäßbauches, vor dunklem Fond. Es handelt sich um den Triumphzug des Frühlings. Dieser wird angeführt von Merkur, in Gold bezeichnet mit *MERCURI*. Es folgen zwei Ochsen, die einen Wagen ziehen. Die Tiere werden von der Aufschrift *LENCZ*, also dem alten Wort für Frühling, begleitet. Neben dem Wagen läuft ein Satyr, bezeichnet mit *SA*, der eine Panflöte spielt. Im Wagen sitzt Flora, mit einem Blumenkranz auf dem Haar. Von der zugehörigen Aufschrift haben sich nur die Buchstaben *ORA*



Kat. Nr. 126

erhalten. Neben weiteren, musizierenden Gestalten folgen dem Wagen Euterpe (*EVTPRE*), Clio (*ELIO*), Urania (*VRANIA*) und Venus (*VENVS*). Die Darstellung folgt einem Kupferstich von Virgil Solis, der in den 1540er Jahren entstand (T.I.B. 19, Nr. 133; O'Dell-Franke 1977, S. 99, Nr. e 6).

Den Fuß mit flacher Standplatte, deren äußerer Rand – wie auch der Bauchring und die Innenseite der Kanne – mit Ornamenten in bräunlicher Oxidmalerei verziert ist, trägt einen Dekor aus zwei Puttenköpfen, einer Sphinx und einem Raubtier. Auf den dunklen Fond der Unterseite wurden in Gold Streublumen und heraldischen Lilien aufgemalt. Um den Hals der Kanne liegt ein Kranz braun emailierter Blätter, wie sie vielfach bei Kannen der Monogrammisten I.C. und I.D.C. zu finden sind (z.B. Limoges, Musée municipal, Inv. Nr. 79.362; Notin 2002(1), S. 94/95 – Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. H 456 – Dresden, Grünes Gewölbe, Inv. Nr. III 6/III 10 – Descheemaeker 1994, Nr. 13). Der Henkel ist außen über blauem Fond mit goldenen Arabesken und innen über manganfarbenem Grund mit goldenen Streublumen bemalt.

Dem Emailleur des Braunschweiger Gefäßes ist eine zweite, ebenfalls polychrom über passig geschnittenen *paillons* ausgeführte Kanne zuzuschreiben, deren Gefäßbauch erneut den *Durchzug durch das Rote Meer* nach Salomon zeigt (New York, Frick Collection, Inv. Nr. 16.4.26; Verdier/Focarino 1977, S. 157–60). Diese Maleremails verbindet neben einer ähnlichen Farbgestaltung auch stilistische Übereinstimmungen. Beispielsweise weisen die Figuren auf beiden Kannen die gleichen flächigen und wenig individuell ausgearbeiteten Gesichter auf, die zum Teil mit „schielenden“ Augen ausgestattet sind. Die abwechslungsreiche Farbpalette, die rotes Email einschließt, umfasst vor allem Braun, Blau, Grün sowie Purpur und unterscheidet sich somit von der Blau/Grün-Dominanz, die zeitgleiche Arbeiten der Susanne Court oder des Jean Limosin bestimmt. Verdier ließ offen, ob die Kanne in New York dem Spätwerk Pierre Reymonds oder dem *Œuvre* Jean Reymonds zuzuweisen sei (Verdier/Focarino 1977, S. 157–60). Beim Vergleich eines in der Spätzeit der Reymond-Werkstatt entstandenen Maleremails (Inv. Nr. Lim 77, Kat. Nr. 95) mit der Kanne fallen jedoch gravierende Unterschiede auf. So bezog Reymond die weiße Schicht, die unter polychromen Glasflüssen liegt, als Höhungen in die ästhetische Wirkung mit ein und verstärkte somit die plastische Wirkung der Körper. Auch die Annäherung an das Werk Jean Reymonds, der seinen Figuren individuelle Gesichtszüge zu geben trachtete, ist nicht zwingend. Eine Zuschreibung kann beim bisherigen Kenntnisstand nicht erfolgen.

Literatur: Riegel 1883, S. 218 – Riegel 1887, S. 177 – Riegel 1891, S. 175 – Riegel 1897, S. 243 – Meier 1902, S. 87 – Meier 1907, S. 100 – Meier 1915, S. 105 – Meier 1921, S. 86

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

127–130

Vier rechteckige Tafeln Antike Gottheiten

Limoges, nach 1592

Polychromes Maleremail, Goldzeichnung; Rahmen aus profilierten Holzleisten mit vegetabilem Ornament, vergoldet
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 641–44 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 456–59
Inv. Nr. Lim 91-94

Technische Beschreibung: Rechteckige, leicht gewölbte Tafeln, deren Ränder leicht nach unten gebogen sind. Farbloses Grundemail, darüber zunächst ganzflächig aufgetragenes dunkelblaues Email. In den Bildkartuschen dann weißes Email, das mit *enlevage* strukturiert ist, darüber polychromes Email. Fein rötlich laviertes Inkarnat, zudem weitere punktuelle Akzentuierung mit Eisenrot (Brustwarzen, Gelenke, Lippen). In weißen Partien Binnenzeichnung mit *enlevage*-Linien und etwas bräunlicher Oxidmalerei. Goldzeichnung. Überwiegend farbloses *contre-émail* mit Wolken von blauem und purpurnem Email

Auf den vier Täfelchen ist jeweils in einem ovalen, von einem weißen Rand umgebenen Bildfeld eine antike Gottheit mit ihren Attributen dargestellt. Die als Aktfiguren gezeigten Götter Jupiter, Juno, Merkur und Minerva sind vor unterschiedlich gestalteten Landschaftsräumen zu sehen. Die Zwickel außerhalb der Bildkartusche sind mit dunkelblauem, fast schwarz wirkendem Email gefüllt. Der Emailleur arbeitete die vier Täfelchen nach einer Folge von Kupferstichen, die der Niederländer Crispijn de Passe der Ältere nach Entwürfen von Marten de Vos anfertigte und zuerst 1592 herausgab (Hollstein [D&F] XV, Nr. 374–79). Die Stichfolge stellt alle sechs Protagonisten des Parisurteils vor – jenes legendären Schönheitswettbewerbs, der mittelbar den Trojanischen Krieg auslöste (vgl. Inv. Nr. Lim 80, Kat. Nr. 52). Neben den vier oben genannten Figuren umfasst die Stichfolge noch Darstellungen des Paris und der Venus. Ob diese in Email ausgeführt wurden, ist zweifelhaft. Vier weitere Maleremail-Täfelchen, die derselbe Emailleur nach den Stichen de Passes anfertigte, weisen die gleiche Auswahl an Figuren auf (Écouen, Musée national de la Renaissance, Inv. Nr. Cl. 928a-d). In beiden Fällen folgte der Emailleur der Bildvorlage getreu, ließ allerdings lateinische Aufschriften, die im Stich auf den Kartuschen-einfassungen angegeben sind, weg. Wenn die Täfelchen auch schon im 18. Jahrhundert mit Rahmen versehen und als Wandbilder aufgehängt wurden, so waren sie ursprünglich wohl auf Holz – beispielsweise auf den Seitenwänden eines kleinen Kastens (vgl. Inv. Nr. Lim 221, Kat. Nr. 44) – montiert, wovon noch zwei Nagellöcher an den seitlichen Rändern zeugen.

Die hellen Figuren heben sich markant von dem dunklen, von Blau- und Grüntönen dominierten Hintergrund ab. Mit unterschiedlich dick über dem schwärzlichen Grundemail aufgetragenem Weiß modellierte der Emailleur die Körper (*enlevage*), wobei das dunkle Email durch Partien mit einer nur dünnen Schicht weißen Emails durchschimmert und so einen Grauton bewirkt. Mit einigen langen Parallelschraffuren, deren Linearität durch das flächendeckend lavierte

Eisenrot gemildert wird, verstärkte der Emailleur die plastische Wirkung. Die ausgeprägten Bauch- und Rückenmuskeln sind wie Kugeln aneinander gereiht – ein Phänomen, das u.a. auch in Arbeiten des Monogrammisten I.C. zu finden ist (vgl. Inv. Nr. Lim 106, Kat. Nr. 116). Allerdings gestaltete dieser seine Maleremails – mit einer wesentlich umfangreicheren Farbpalette – kleinteiliger und mit klar umgrenzten Farbfeldern. Die landschaftlichen Hintergründe der vier Götterdarstellungen sind dagegen malerisch gestaltet; Boden, Bäume und Felsen weisen ähnliche Farbtöne auf, die zum Teil fließend ineinander übergehen. Dieses ästhetische Stilmittel verbindet die Täfelchen mit Arbeiten von François Limosin, der sich auch mehrfach Stichen von de Passe als Vorlage bedient hat. Beispielsweise wird in London eine große Schale aufbewahrt, die eine Szene aus der Phaeton-Sage nach de Passe zeigt (Victoria & Albert Museum, Inv. Nr. 4547–1847). Eine monogrammierte und 1633 datierte Tafel zeigt die Verfolgung Daphnes durch Apollo (Paris, Musée des Arts décoratifs, Inv. Nr. Gr 20). Im Vergleich mit den Braunschweiger Täfelchen zeichnen sich diese Stücke allerdings durch eine sehr viel sorgfältigere Emailliertechnik aus. Auch erfolgte die Körpermodellierung mit deutlich dickeren Schichten weißen Emails, so dass keine Grautöne entstehen. Dieser charakteristische Grauton, der sich auch bei drei weiteren Täfelchen des Herzog Anton Ulrich-Museums findet (Inv. Nr. Lim 96–98, Kat. Nr. 131–133), lässt sich ebenfalls bei Arbeiten Joseph Limosins nachweisen. Diesem Emailleur, dessen Werk schwer zu umreißen ist, werden sechs Täfelchen mit mythologischen Szenen nach de Passe zugeschrieben (Cincinnati, Taft Museum, Inv. Nr. 1931, 514–19; Verdier 1995, S. 399–400). Weist zwar auch die Farbpalette Ähnlichkeiten zu den Braunschweiger Stücken auf, so lässt der Figurenstil – dünne Gliedmaßen, schmale Augen – doch deutlich eine andere Hand erkennen. Dennoch sind die Götterdarstellungen des Herzog Anton Ulrich-Museums in den Umkreis von François und Joseph Limosin einzuordnen. Bei den Braunschweiger Stücken ist der hohe Anteil von Arsen im Blau zu notieren, der einen Zusatz von Arsenoxid vermuten lässt (vgl. den Aufsatz von H. Bronk in diesem Band). Dies verbindet die Täfelchen mit einem weiteren Werk aus dem Limosin-Umkreis, einer Schale mit dem *Raub der Europa* (Inv. Nr. Lim 82, Kat. Nr. 122).

Eine technische Besonderheit stellt die Verwendung transluzider farbiger Glasflüsse für das *contre-émail* dar. Im farblosen Fondant sind wolkige Einschlüsse von Blau und Purpur zu sehen, wobei vermutlich verschiedenfarbige Reste für das *contre-émail* vermischt wurden. Nachdem die frühen Emailleure durchgängig farbiges *contre-émail* verwendet hatten, fand nach 1530 ein sukzessiver Übergang zu einem farblosen *contre-émail* statt, bis es in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts völlig unüblich wurde. Nach 1600 scheint allerdings farbiges Gegenemail wieder gelegentlich verwendet worden zu sein. Es findet sich bei weiteren Täfelchen vom Anfang des 17. Jahrhunderts (Inv. Nr. Lim 96–98, Kat. Nr. 131–133), zudem weisen beispielsweise Arbeiten von einem der beiden Jacques Laudin (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MR R 260; Baratte 2000, S. 401) und Maleremails von Jean-Baptiste Nouailher blaues *contre-émail* auf (Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. M.47–1904).

Naturwissenschaftlicher Kommentar von H. Bronk und S. Röhrs

Aus den gleichen Gründen wie für Inv. Nr. Lim 42 dürften die Emails Inv. Nr. Lim 96/97 und Lim 92 ebenfalls aus dem 17. Jahrhundert datieren. Auffällig ist der in allen drei Emails sehr hohe Arsen-Gehalt in allen, auch den cobaltfreien Farben (z.B. 1–2% As_2O_3 im Violett). Von unterschiedlicher Zusammensetzung waren die Gegenemails (Inv. Nr. Lim 96/97 ohne Blei, Inv. Nr. Lim 92 mit 14% PbO). Das muss nicht unbedingt die Herkunft aus unterschiedlichen Werkstätten bedeuten, wie der Vergleich mit verschiedenen Serien von Caesarenköpfen der Laudin-Werkstatt aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts zeigt (vgl. Inv. Nr. Lim 39, Kat. Nr. 148 – Inv. Nr. Lim 148, Kat. Nr. 149 – Inv. Nr. Lim 164, Kat. Nr. 168 – Inv. Nr. Lim 176, Kat. Nr. 176 – Inv. Nr. Lim 187, Kat. Nr. 182).

Literatur: Riegel 1883, S. 228 – Riegel 1887, S. 176 – Riegel 1891, S. 174 – Riegel 1897, S. 242

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

127

Jupiter

H 8,1 cm; B 13,1 cm; G 33,5 g
Inv. Nr. Lim 91

Zustand: Je ein Nagelloch an beiden Seiten. Durch C. Bourdet 1884 obere linke und rechte Ecke ergänzt, bei letzterer heute ein Ausbruch. Weitere Ergänzung etwa mittig am unteren Rand. Mehrere kleinere Ausbrüche an den Rändern. Oberfläche des dunkelblauen Emails zum Teil stumpf. Rand umlaufend mit Grünspan. Altvergoldung weitgehend abgerieben und partiell erneuert. Rückseitig Rand umlaufend mit Grünspan; einige Ausbrüche am Rand, größere Fehlstelle am unteren sowie kleinere am linken und am oberen Rand. Im *contre-émail* mehrere Sprünge, unter denen das Kupfer oxidiert und zum Teil ausblüht. Auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 91 sowie Papierschildchen mit Bleistiftaufschrift 457, mit schwarzer Feder Zahl 7 zu 6 korrigiert. Auf der Rahmenrückseite mit Bleistift 91

Über einer hügeligen Wiesenlandschaft mit einer Burg wird der unbekleidete Jupiter, der eine Kugel mit Blitzen trägt, von seinem Begleittier, dem Adler, durch die Lüfte getragen. Seine nach hinten fliegenden Haare und die hochgeworfenen Beine verdeutlichen die Bewegung, in die der Körper durch den Luftwiderstand gerät.

128

Juno

H 7,8 cm; B 13,1 cm; G 29,9 g
Inv. Nr. Lim 92

Zustand: An beiden Seiten je ein Nagelloch. Umlaufend kleine Ausbrüche, rechter und unterer Rand ergänzt.



Kat. Nr. 127



Kat. Nr. 129



Kat. Nr. 128



Kat. Nr. 130

Sprünge in der linken oberen und rechten unteren Ecke. Gold stark berieben und wohl teilweise erneuert. Rand auf der Rückseite umlaufend mit Grünspan. Besonders in der Plattenmitte zahlreiche Sprünge im *contre-émail*, unter diesen wolkenartige Grünspanentwicklung. Auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 92. Auf der Rahmenrückseite mit Bleistift 459 [durchgestrichen] sowie 92

Als liegender Rückenakt ist ein Frau vor einer Flusslandschaft zu sehen. Gebettet auf ein purpurnes Tuch – wohl ihr Mantel – und mit einer gleichfarbigen Kopfbedeckung bekleidet, wendet sie ihren Kopf zu einem neben ihr stehenden Pfau, der ihr Begleittier ist.

129

Merkur

H 8,0 cm; B 13,1 cm; G 30,7 g
Inv. Nr. Lim 93

Zustand: Ergänzungen 1884 durch C. Bourdet am oberen Rand und um beide seitlichen Nagellöcher, wobei das linke geschlossen wurde; am rechten Nagelloch Fehlstelle. Ergänzung der linken unteren Ecke, dort auch lose Glaschollen gefestigt; in der rechten unteren Ecke Email abgesplittert. Vergoldung stark berieben. Rückseitig Rand umlaufend mit Grünspan. Ausbrüche am linken und oberen Rand. Sprünge im *contre-émail*, darunter etwas Grünspan-

entwicklung. Auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 93 sowie aufgeklebtes Papierschildchen mit Bleistiftaufschrift 456. Letztere mit brauner Feder durchgestrichen und durch 458 ersetzt. Auf der Rahmenrückseite mit Bleistift 456 sowie 93

Vor einer Landschaft mit Felsbogen sitzt ein unbekleideter Jüngling, der anhand seines Flügelhutes als Götterbote Merkur zu erkennen ist, auf seinem Mantel. Er stützt sich mit seiner linken Hand auf einen Stein und hebt mit der Rechten seinen Heroldsstab, den hier mit Gold aufgemalten Caduceus.

130

Minerva

H 8,1 cm; B 13,1 cm; G 29,1 g
Inv. Nr. Lim 94

Zustand: Kupfer in der oberen rechten Ecke, die ehemals umgebogen war, am Falz leicht eingerissen. Ergänzungen beider oberen Ecken und des rechten Randes 1884 durch C. Bourdet, teilweise wieder ausgebrochen. Ausbruch um beide Nagellöcher, links starker Grünspanbefall. Altvergoldung stark berieben, punktuell neue Goldzeichnung. Rückseitig harzige Ergänzung der linken oberen Ecke teilweise ausgebrochen; am Rand stellenweise sowie unter Sprüngen im *contre-émail* Grünspan. Einige kleine Abplatzungen,

Farbabb. 38

dort ebenfalls Grünspan. Auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 94 sowie Papierschildchen mit Bleistiftaufschrift 459. Auf der Rahmenrückseite mit Bleistift 458 sowie 94

Die vor einer Flusslandschaft auf ihrem Mantel sitzende Aktfigur ist anhand des Helmes, den sie trägt, und des neben ihr liegenden Schildes als Minerva, Göttin der Weisheit und des Krieges, zu identifizieren. Sie schaut zu einer Fahne, deren Stab sie mit der rechten Hand hält.

131–133

Drei rechteckige Tafeln *Szenen aus den Metamorphosen des Ovid*

Limoges, nach 1602

Polychromes Maleremail, Goldzeichnung; zum Teil mit Rahmen aus Holzleisten mit vegetabilem Ornament, vergoldet

Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 649–51 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 464–66

Inv. Nr. Lim 96–98

Technische Beschreibung: Rechteckige, leicht gewölbte Tafeln mit abgeflachten Ecken. Wohl über farblosem Grundemail ganzflächig dunkelblaues, darüber weißes Email, letzteres mit *enlevage* modelliert. Über dem weißen Email polychromes Email. Rötlich laviertes Inkarnat, zudem zusätzliche, teilweise gepunktete Akzentuierung einiger Körperteile (Wangen, Lippen, Gelenke, Brustwarzen). Goldzeichnung. Überwiegend farbloses *contre-émail* mit Wolken von blauem und purpurnem Email

Die drei Täfelchen zeigen Szenen aus den *Metamorphosen* des Ovid. Diese zwischen 2 und 8 n. Chr. verfasste Dichtung, in der der römische Autor das Leben und die Abenteuer der olympischen Götter beschrieb, hat die europäische Kunst mit einem unerschöpflichen Themenreservoir versorgt. Wurde der Text auch im Mittelalter adaptiert, bilden die seit dem Ende des 15. Jahrhunderts entstehenden illustrierten Ovid-Ausgaben den Auftakt einer regelrechten Bilderflut. Die Emailleure in Limoges bedienten sich im 17. Jahrhundert häufig einer Folge von Kupferstichen, die der Niederländer Crispijn de Passe nach Marten de Vos und eigenen Entwürfen gestochen hatte (Hollstein [D&F] XV, Nr. 852). Die insgesamt 134 Darstellungen erschienen unter dem Titel *Metamorphoseoon Ovidianarum* zuerst 1602 und danach in mehreren Auflagen. Einzelszenen wurden auf Gefäßen, beispielsweise *Clymene und Phaeton* auf einer Schale von François Limosin (Victoria & Albert Museum, Inv. Nr. 4547–1847), oder auf Täfelchen emailliert. Eine Folge von sechs geringfügig größeren Tafeln, die Joseph Limosin nach de Passe emaillierte, befindet sich in Cincinnati (Taft Museum, Inv. Nr. 1931, 514–19; Verdier 1995, S. 399/400). Bis auf Bildunterschrift und Signaturen, die er wegließ, folgte der Emailleur der Braunschweiger Täfelchen den graphischen Vorlagen getreu und setzte die schwarzweißen, linearen Stiche souverän in farbige Maleremails um.

Die Palette ist von kräftigen Farben bestimmt; neben den dominierenden Blau- und Grüntönen wurden noch Purpur und Ocker sowie etwas Türkis verwendet. Violett, mit dem beispielsweise die Berge auf der Tafel *Daedalus und Ikarus* gestaltet sind, erzielte der Emailleur durch das Mischen von Blau und Purpur, was unter dem Mikroskop deutlich sichtbar ist. Die Farben wurden ästhetisch vielfältig und technisch gekonnt eingesetzt. So gestaltete der Emailleur die Wasserflächen als höchst lebendige Wellenspiele, indem er unter dem Grünblau des Wassers weißes Email mit unterschiedlicher Dicke aufbrachte: *enlevage*-Linien lassen das Grundemail schwarz sichtbar werden, dünn aufgetragenes Weiß erscheint durch das Grundemail grau und zusätzlich aufgesetzte Striche weißen Emails ergeben hellere Wellen. Mit ähnlichen technischen Mitteln verwirklichte der Emailleur die Blau-in-Blau-Malerei, mit der auf der Tafel *Mars und Venus von Vulkan überrascht* die im Hintergrund herbeikommenden Götter dargestellt sind. Mit *enlevage* wurden auch die schmalen, aber kräftig modellierten Körper ausgeführt, wobei das nur dünn aufgetragene Weiß mancher Partien eher grau wirkt. Wie bei den stilistisch nahe stehenden Götterdarstellungen (Inv. Nr. Lim 91–94, Kat. Nr. 127–130) setzte der Emailleur zwar einige Parallelschraffuren ein, um die plastische Gestaltung zu verstärken, doch überzog er die schwarzen Striche mit flächiger Eisenrotlavierung, so dass sie keine lineare Wirkung entfalten und der malerische Gesamteindruck erhalten bleibt. Mit den genannten Täfelchen verbindet die mythologischen Darstellungen auch das farbige *contre-émail* sowie der hohe Arsengehalt (s. dort).

Die drei Täfelchen, die jeweils zwei Nagellöcher aufweisen, waren schon im 18. Jahrhundert mit Rahmen versehen (H 62). Ursprünglich werden sie jedoch als Verzierung eines Holzkästchens oder eines Möbelstückes gedient haben. Ein Kabinettschrank, der um 1631–34 in Augsburg gefertigt wurde, weist zwei kleine achteckige Emailplatten mit mythologischen Darstellungen auf (Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 3402; s. S. 13). Eines der beiden zeigt die Szene *Mars und Venus von Vulkan überrascht* nach dem Stich von de Passe und in ähnlicher Ausführung wie das Braunschweiger Stück. Allerdings sind wegen des Hochformats der Wiener Emails – das eventuell auf eine spätere Beschneidung zurückgeht – nur Mars und Venus zu sehen.

Naturwissenschaftlicher Kommentar von H. Bronk und S. Röhrs

s. Inv. Nr. Lim 91–94, Kat. Nr. 127–130

Literatur: Riegel 1883, S. 228 – Riegel 1887, S. 176 – Riegel 1891, S. 174 – Riegel 1897, S. 242 – Ausst. Kat. Braunschweig 2000, S. 306, Nr. 365 (Inv. Nr. Lim 97)

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

131

Farbabb. 39

Mars und Venus von Vulkan überrascht

H 8,0 cm; B 13,4 cm; G 36,2 g
Inv. Nr. Lim 97

Zustand: An den Seiten je ein Nagelloch. Ausbruch mittig am oberen Rand sowie kleinere Fehlstellen am unteren Rand, dort Grünspanbefall. Goldzeichnung berieben. Im *contre-émail* zahlreiche Sprünge mit Grünspanentwicklung, z.T. mit Ausblühungen. Fehlstelle in der unteren Hälfte, dort ebenfalls Grünspanbefall. Der im Inventar des 18. Jahrhunderts (H 62) erwähnte Rahmen fehlt heute

Ovid erzählt im vierten Buch der *Metamorphosen* (4, 171–189) die Geschichte von Vulkan, Sohn des Zeus und der Hera, der sich als betrogener Gatte an Venus und ihrem Liebhaber Mars rächt. In seiner Schmiede fertigt er Ketten und Netze an, mit denen er das von ihm überraschte Liebespaar an das Bett fesselt. Solcherart bloßgestellt, werden Venus und Mars von den Göttern, die Vulkan herbeigerufen hat, ausgelacht. Gezeigt ist der Moment, in dem sich Vulkan mit einem Netz über der Schulter zu seiner Frau begibt. In der Himmelszone sind bereits die Götter zu sehen – anhand der Attribute Dreizack bzw. Flügelhut und Heroldsstab sind Poseidon und Merkur zu erkennen.



Kat. Nr. 131

Ein Maleremail, das einen Ausschnitt der Szene, nämlich das Liebespaar Mars und Venus, zeigt, wurde in einen um 1620 entstandenen Augsburger Kabinettschrank integriert (Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 3402). Bemerkenswert an dem Braunschweiger Stück ist die Verwendung von Silbermalerei auf der Glasschicht, wofür kein Vergleichsbeispiel gefunden werden konnte. Der Schwertgriff, der hinter dem am Bett liegenden Brustpanzer hervorragt, ist mit diesem, heute angelaufenen Silber ausgeführt.



Kat. Nr. 132

Perseus befreit Andromeda

H 8,2 cm; B 13,4 cm; G 36,0 g
Inv. Nr. Lim 98

Zustand: Rand beidseitig umlaufend mit Grünspanbefall, kleine Fehlstelle im linken Randbereich. Schadhafte Ergänzungen um beide Nagellöcher. Gold weitgehend berieben. Im *contre-émail* zahlreiche Sprünge und kleine Fehlstellen, dort Grünspan. Auf der Rückseite mit weißem Lack Lim 96 sowie aufgeklebtes Schildchen, auf dem mit Bleistift 466. Auf der Rahmenrückseite mit Bleistift 466 sowie 98

Dargestellt ist eine Begebenheit, die Ovid im vierten Buch der *Metamorphosen* (4, 670–739) schildert. Weil ihre Mutter die Schönheit der Tochter über die der Nymphen stellt und Poseidon daraufhin Ägypten mit Überschwemmungen straft, wird Andromeda als Sühneopfer an einen Felsen geschmiedet und einem Meerungeheuer ausgeliefert. Perseus, Sohn des Zeus, besiegt den Drachen und rettet die Königstochter, die er danach ehelicht. Das Thema wurde auch für Spiegelrückseiten verwendet. Ein von dem Monogrammisten I.C. gezeichnetes Stück, das allerdings nach einer anderen graphischen Vorlage gearbeitet wurde, befindet sich heute in London (British Museum, Inv. Nr. 1913, 12–20, 72, Barwell Bequest). Während bei dieser Spiegelrückseite der Kampf des Perseus im Vordergrund steht, wurde bei dem Braunschweiger Täfelchen der nackte, dem Betrachter zugewandte Körper der Andromeda betont, der sich effektiv von dem Felsen abhebt. Perseus, der zumeist auf einem geflügelten Pferd reitend dargestellt wurde, ist mit Flügelschuhen bekleidet, die ihn durch die Lüfte tragen. Der Drachen ist kunstvoll in mehreren Farben gestaltet.

133

Daedalus und Ikarus

H 8,1 cm; B 13,4 cm; G 37,7 g
Inv. Nr. Lim 96

Zustand: An den seitlichen Rändern je ein Nagelloch. Zahlreiche feine Sprünge mit Grünspanausblühungen, stellenweise Schollenbildung. Gold berieben. Rückseitig Rand umlaufend mit Grünspanbefall, zudem Ausblühungen in Sprüngen und offenen Blasen. Auf der Rückseite mit weißem Lack Lim 98 sowie aufgeklebtes Schildchen, darauf mit Bleistift 464. Auf der Rahmenrückseite mit Bleistift 464 sowie 96

Ausführlich schildert Ovid in den *Metamorphosen* (8, 195–230) das Schicksal von Ikarus, dem Sohn des Erfinders Daedalus. Dieser hatte, um aus der Gefangenschaft auf Kreta zu entkommen, Flügel aus Wachs und Federn für sich und seinen Sohn entwickelt. Als Ikarus die Warnungen seines Vaters missachtet und hochfliegend der Sonne zu nahe kommt, schmilzt das Wachs, die Flügel lösen sich auf und er stürzt tödlich in das Meer. Der Ort des Geschehens, laut Ovid hatten Daedalus und Ikarus gerade Paros überflogen, wird von dem berühmten Leuchtturm der Insel markiert.



Kat. Nr. 133

134

Ovale Spiegelrückseite Apollo und die Musen

Anonym, um 1600

H 11,4 cm; B 8,3 cm; G 39,8 g
Polychromes Maleremail, *paillons*, Goldzeichnung
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 678 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 493
Inv. Nr. Lim 90

Technische Beschreibung: Ovale, leicht gewölbtes Täfelchen. Wohl über farblosem Grundemail manganfarbenes Email. Partiiell weißes Email oder *paillons*, darüber polychromes Email. Leichte Rottönung des Inkarnats; Goldzeichnung. Farbloses *contre-émail*
Zustand: Ergänzungen im Bildfeld (Apollo, Rückenfigur vorne links); am rechten Rand gefestigte Scherben, Sprünge. Goldzeichnung nahezu vollständig berieben. Auf der Oberfläche partiell mit dünner Wachsschicht gefestigt. Im *contre-émail* einige Sprünge. Auf dem *contre-émail* in weißem Lack Lim 90. Ehemals in einem vergoldeten Rahmen aufbewahrt (H 62, H 32)

Das polychrome Täfelchen zeigt Apollo, den Gott der Künste, beim Musizieren mit den neun Musen. Sie befinden sich auf einem Berg, dem Parnass, aus dem die heilige Quelle Hippokrene entspringt. Zu dem Musenberg sind zwei lorbeerbekränzte Dichter gekommen, die am linken Bildrand sichtbar sind. Wegen seiner Verbindung zur Gartenkunst – tatsächlich entstand in mancher Gartenanlage ein Musenberg – und zur Musik fand das Thema *Apollo und die Musen* im 16. Jahrhundert vielfachen Niederschlag in der Bildenden Kunst, darunter auch im Maleremail (vgl. Inv. Nr. Lim 78, Kat. Nr. 97). Als Bildvorlage bedienten sich die Emailleure eines Kupferstiches, den Giorgio Ghisi nach einer Zeichnung von Luca Penni ausführte (T.I.B. 31, Nr. 58). Die quersymmetrische Graphik adaptierte der Emailleur für das Hochformat der Tafel, indem er die Figuren zusammenrückte und in die Höhe staffelte. Anstelle des Dichterrosses Pegasus, das im Stich links von Apollo auftritt, erscheint im Email ein Baum.

Den gleichen Bildaufbau wählte Susanne Court für eine minimal kleinere Spiegelrückseite, die vor einigen Jahren



Kat. Nr. 134

im Handel war (Descheemaeker 1992, Nr. 16). Von den Arbeiten dieser Emailleurin unterscheidet sich die Braunschweiger Tafel aber stilistisch. Obwohl *paillons* verwendet wurden (Gewänder, Haarschmuck), erreicht sie nicht die strahlende Farbigkeit der Arbeiten Susanne Courts. Den Figuren fehlen die kräftigen Gliedmaßen und die gerade, von einer runden Stirn abfallenden Nasenlinie, die besonders typisch für Arbeiten der Court sind. Auch wirken die Gesten der Dargestellten vergleichsweise unbeholfen.

Flächen, wie Baumkronen oder aufgestautes Wasser, wurden in charakteristischer Form durch eine Binnenzeichnung strukturiert, indem über viele kleine Tupfer in Weiß transluzides Grün oder Blau aufgetragen wurde. In dieser Art gestaltete der Emailleur auch die hängenden Blätter eines Baumes, der an eine Weide erinnert. Die gleiche Technik und die gleiche Blattform findet sich auch in Arbeiten des Monogrammistin I.C. (Waddesdon Manor, Rothschild Collection, Inv. Nr. W1/77/81; Marcheix 1977, S. 352/53). Ähnlichkeiten hat der etwas ungelencke Stil auch mit einer Spiegelrückseite, deren Monogramm *I.L.* zu einer Zuschreibung an Jean I Limosin führte (Waddesdon Manor, Rothschild Collection, Inv. Nr. W1/77/8a; Marcheix 1977, S. 403/05). Eine eindeutige Zuweisung erscheint bei dieser Werkstattarbeit jedoch weder möglich noch sinnvoll.

Literatur: Riegel 1883, S. 230 – Riegel 1887, S. 176 – Riegel 1891, S. 174 – Riegel 1897, S. 242

135

Ovale Spiegelrückseite *Nympe von Fontainebleau*

Farbabb. 31

Anonym, um 1600

H 9,0 cm; B 6,7 cm; G 25,2 g

Polychromes Maleremail, *paillons*, Goldzeichnung
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 676 sowie
im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 491
Inv. Nr. Lim 95

Technische Beschreibung: Ovale, leicht gewölbtes Täfelchen. Vermutlich über farblosem Grundemail manganfarbnes Email, darüber partiell Weiß oder *paillons*, zuoberst polychromes Email. Rötlich laviertes Inkarnat, zudem Akzentuierungen (Knie, Brustwarzen, Lippen) und Gegenstandsbezeichnung (Halskette) in Eisenrot. Goldzeichnung. Farbloses *contre-émail* mit einem Einschluß roten Emails
Zustand: Gut erhalten, einige Sprünge. Auf dem *contre-émail* aufgeklebtes Schildchen mit der Bleistiftaufschrift 491

Das in polychromem Email ausgeführte Täfelchen zeigt eine unbekleidete Frau, die an einem mit Schilf bewachsenen Flußufer sitzt. Sie stützt ihren linken Arm auf einen Krug, aus dem der Fluß entspringt. Begleitet wird sie von zwei weißen Hunden. Diese sogenannte *Nympe von Fontainebleau* folgt einem Wandgemälde aus dem königlichen Schloss Fontainebleau, das Rosso Fiorentino und Primaticcio ab 1532 mit einem Dekorationssystem aus Bildfeldern und Stuckrahmen ausstatteten. Die von ihnen entwickelte Bild- und Formensprache wurde vielfach in Kupferstichen reproduziert und beeinflusste das Kunsthandwerk immens.



Kat. Nr. 135

Die Nympe, die Pierre Milan in Kupfer stach (Zerner 1969, Nr. P.M. 7), wurde von Benvenuto Cellini in einem Relief um die Darstellung eines Hirschs ergänzt und so – wegen der Namensgleichheit mit Diane de Poitiers, der Geliebten Henri II. – zur Jagdgöttin Diana umgedeutet (Guillaume 1972, S. 191/92). Eine zweite Spiegelrückseite aus Maleremail mit der Nympe von Fontainebleau trägt das in Gold aufgetragene Monogramm *I.G.* (London, British Museum, Inv. Nr. 1885,05–08,17), das gemeinhin zu dem Namen Jean Guibert aufgelöst wird (Verdier/Focarino 1977, S. 226–234). Zu den wenigen bekannten Objekten dieses Emailleurs, der die um 1600 übliche Dominanz der Farben Blau und Grün um honigfarbene Töne erweiterte, gehört beispielsweise eine *Anbetung* (Frankfurt/Main, Museum für Angewandte Kunst, Inv. Nr. WMH 6; Hoos 1982, Nr. 30).

Die Farbgebung des Täfelchens, das ehemals die Rückseite eines Taschenspiegels bildete, wird von grünen und blauen Tönen bestimmt. Kleine Segmente, darunter die Armeifen der Liegenden, die Hundehalsbänder und die Wasserfläche, sind über *paillons* gearbeitet und setzen leuchtende Akzente. Das mit *enlevage* stark strukturierte Inkarnat der Liegenden ist mit einem unregelmäßig lavierten Rotton überzogen. Die zusätzliche Akzentuierung von Gelenken, Lippen, Brustwarzen und Bauchnabel findet sich mehrfach auf Arbeiten, die im Umkreis der Werkstätten Jean und Joseph Limosins entstanden (vgl. Inv. Nr. Lim 91–94, Kat. Nr. 127–130). Charakteristisch ist ebenso die feine Zeichnung der Augen, wobei die Linie des oberen Augenlides zur Schläfe hin verlängert ist.

Literatur: Riegel 1883, S. 230 – Riegel 1887, S. 176 – Riegel 1891, S. 174 – Riegel 1897, S. 242

136

Spiegelrückseite *Diana und Aktäon*

Anonym, um 1600

H 7,9 cm; B 6,7 cm; G 18,7 g

Polychromes Maleremail; *paillons*, Goldzeichnung; vier-eckige Rahmen aus dunklen Holzleisten, innere Einfassung aus Taxusholz, die Zwickel mit Elfenbeinauflagen gefüllt Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 691 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 506

Inv. Nr. Lim 104

Technische Beschreibung: Ovale, leicht gewölbtes Täfelchen. Wohl über farblosem Grundemail manganfarbenes Email, darüber weißes Email oder *paillons*, anschließend polychromes Email. Schwach rötlich laviertes Inkarnat, zudem Akzentuierungen in Eisenrot (Lippen, Schraffuren). Goldzeichnung. Farbloses *contre-email* mit roten Einschlüssen

Zustand: Größere Schadstelle mit festgelegten Scherben im Bildfeld (rechte Hälfte). Rand nahezu umlaufend ergänzt. Vergoldung berieben. *Contre-email* am Rand fast umlaufend gesplittert. Ausbruch und Splitterungen in der Mitte, Sprünge mit etwas Grünspanbefall. Auf dem Rahmen Lederschild mit goldgeprägter Inventarnummer; rückseitig



Kat. Nr. 136

aufgeklebtes Schildchen mit Aufschrift in Feder *N. 120*; auf dem Rahmen rückseitig mit Bleistift *506*. Auf dem *contre-email* in Schwarz *506*

Das polychrome Täfelchen mit ungleichmäßigem Rand trägt eine szenische Darstellung, in der mehrere Personen um einen See gruppiert sind. Neben drei unbekleideten Frauen erscheint am linken Bildrand eine männliche Gestalt, die auf ihrem Kopf Hörner trägt. Es handelt sich um die Erzählung von *Diana und Aktäon* aus den *Metamorphosen* des Ovid (3, 138–252): Der Jäger überrascht Diana und ihre Nymphen beim Baden. Als Strafe verwandelt die Jagdgöttin Aktäon in einen Hirschen, der anschließend von seinen eigenen Hunden, die ihren Herrn nicht erkennen, zerfleischt wird. Diese Geschichte, die Dramatik und Aktdarstellung verbindet, wurde vielfach in Maleremail umgesetzt (z.B. Inv. Nr. Lim 112, Kat. Nr. 38). Unklar ist die Bedeutung Amors, der im Bild mit seinem Bogen nach rechts fliegt.

Die überwiegend blauen und grünen Farbtöne sind über Weiß gearbeitet, lediglich kleine Partien, nämlich die Tücher und die Flügel Amors, liegen über *paillons*. Die Körper sind etwas mit *enlevage* modelliert. Zur plastischen Wirkung tragen feine Schraffuren bei, die dünn mit rötlicher Oxidmalerei aufgetragen wurden. Zur Darstellung des Baumstammes am rechten Bildrand verwendete der Emailleur keinen originären Branton, sondern mischte – wie unter dem Mikroskop sichtbar – blaues und rotes Email. Stilistisch ähnelt die Tafel einer weiteren Spiegelrückseite, die *Apollo und die Musen* zeigt (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MR 2629; Baratte 2000, S. 392).

Literatur: Riegel 1883, S. 231 – Riegel 1887, S. 177 – Riegel 1891, S. 175 – Riegel 1897, S. 243

137–138

Zwei ovale Spiegelrückseiten *Mythologische Szenen*

Anonym, um 1600

Polychromes Maleremail, *paillons*, Goldzeichnung; viereckige Rahmen aus dunklen Holzleisten, innere Einfassung aus Taxusholz, die Zwickel mit Elfenbeinauflagen gefüllt. Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 652 & 675 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 467 & 490. Inv. Nr. Lim 99 & 101

Technische Beschreibung: Ovale, leicht gewölbte Täfelchen. Vermutlich über farblosem Grundemail manganfarbenes Email, darauf weißes Email oder *paillons*, darüber polychromes Email. Rötlich laviertes Inkarnat, zudem gestrichelte Akzentuierung (Wangen). Goldzeichnung. Farbloses *contre-émail*

Die beiden polychrom ausgeführten Täfelchen verbinden jeweils ein queroval, von einer feinen Goldlinie eingefasstes Bildfeld mit üppiger ornamentaler Gestaltung. Die szenischen Darstellungen führen mythologische Figuren vor, deren Gewänder über *paillons* gearbeitet sind. Einen ähnlich kleinteiligen Einsatz der Silberfolie findet sich auch in den ornamentalen Partien, die aus blütenbesetzten Ranken und zwei Vögeln bestehen. Diese Schmuckformen sind beeinflusst von der französischen Ornamentgraphik, die um 1600 populär wurde und unter Louis XIII. – wie auch das gesamte Kunstgewerbe – eine Blütezeit erlebte (vgl. Ausst. Kat. Paris 2002). Ornamentvorlagen, in denen Vögel und Blumenranken reizvoll miteinander verknüpft sind, gestaltete beispielsweise Pierre Nolin um 1618/19 (Fuhring/Bimbenet-Privat 2002, S. 129, Nr. 300). Im Maleremail fanden diese Formen nicht nur auf Spiegelrückseiten Anwendung, sondern mit ihnen wurden auch die Wandungen von Salzgefäßen und Kännchen verziert (Inv. Nr. Lim 85/86, Kat. Nr. 124/125 – Inv. Nr. Lim 87/88, Kat. Nr. 144/145). Im Unterschied zu den Gefäßen, bei denen die Ranken mit goldenen Linien aufgemalt sind, gestaltete der Emailleur der ovalen Täfelchen die vegetabilen Elemente mit Maleremail: Über dem manganfarbenen Grund legte er die Ranken in weißem Email an und überzog diese Partien anschließend mit grünem Glasfluss.

Ähnlich aufwändig gestaltete er die Paradiesvögel, für die vier unterschiedliche Glasflüsse über *paillons* in eine Vielzahl kleiner Felder aufgebracht wurden. Auch die Kleidung des Bildpersonals ist in verschiedenen Farben über Silberfolie gearbeitet. Relativ summarisch ist hingegen die Hintergrundlandschaft in blauen, grünen und blaugrünen Farbtönen angelegt. Eine Differenzierung der Flächen in Berge, Wiesen und Bäume erfolgt durch einzelne, mit *enlevage* gezogene Linien. Gesichter und Gliedmaße der Figuren sind deutlich erkennbar, wenn auch bedingt durch die geringe Größe wenig differenziert ausgearbeitet. Akzentuierungen mit Pinselgold runden den auf leuchtenden Blau- und Grüntönen beruhenden Farbklang ab. Vergleichbare Spiegelrückseiten stellten mehrere Werkstätten in Limoges her, beispielsweise der Monogrammist I.C. (Inv. Nr. Lim 225, Kat. Nr. 118) oder Jean I Limosin (Waddesdon Manor,

Rothschild Collection, Inv. Nr. W1/77/8x; Marcheix 1977, S. 412/13). Die Arbeiten von Susanne Court (New York, Metropolitan Museum, Robert Lehman Collection, Inv. Nr. 1975.1.1236) und François Limosin (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MR 2625; Baratte 2000, S. 383) sind zwar mit ähnlichen Ornamentformen verziert, doch weisen die von ihnen dargestellten Figuren wesentlich kompaktere Körper und kräftigere Gliedmaßen auf.

Literatur: Riegel 1883, S. 228/30 – Riegel 1887, S. 176/77 – Riegel 1891, S. 174/75 – Riegel 1897, S. 242/43

137

Minerva

Farbabb. 32

H 9,6 cm; B 6,9 cm; G 24,9 g
Inv. Nr. Lim 99

Zustand: Kleine Ergänzung am unteren Rand. Im *contre-émail* mittig einige querverlaufende Sprünge. Am unteren Rand gesprungen. Auf dem Rahmen Lederschild mit goldgeprägter Inventarnummer sowie zwei aufgeklebte Papierschildchen, eines mit Feder beschriftet *N. 121*, das andere mit dem Aufdruck *Nro. 467*. Mit Bleistift auf dem Rahmen 467; auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack *Lim 99*

Dargestellt ist in einer bergigen Landschaft Minerva, Göttin der Künste und Wissenschaften. Sie trägt Speer, Rüstung, Helm und ihr Schild, dem durch das darauf befestigte Medusenhaupt Unheil abwehrende Kräfte innewohnen.



Kat. Nr. 137



Kat. Nr. 138

138

Juno schickt Psyche fort

H 9,2 cm; B 6,2 cm; G 19,5 g
Inv. Nr. Lim 101

Zustand: Kleine Ausbrüche am linken, oberen und unteren Rand; oben und unten einige Sprünge. Gold berieben. Objekt mit dünner Wachsschicht überzogen. Im *contre-émail* mittig einige Sprünge, unter diesen Grünspanbefall. Auf dem Rahmen Lederschild mit goldgeprägter Inventarnummer sowie aufgeklebtes Papierschildchen mit dem Aufdruck *Nro. 490*. Mit Bleistift auf dem Rahmen *490*; auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack *Lim 101*

Vor einer tempelartigen Architektur befinden sich zwei Figuren. Die Stehende ist mittels des Pfaus, der rechts neben ihr sichtbar ist, als Juno zu identifizieren. Vor ihr kniet eine Gestalt mit entblößtem Oberkörper. Hierbei handelt es sich um eine Szene aus dem Märchen *Amor und Psyche* (vgl. Inv. Nr. Lim 47–49, Kat. Nr. 57–59). Die von Venus, der Mutter des Amor, mit Rache verfolgte Psyche bittet Juno um Beistand. Um diplomatischen Verwicklungen zu entgehen, lehnt die Göttin dies ab und schickt Psyche weg. Zur Darstellung des Märchens ließen sich die Emailleure zumeist von einer Folge von 32 Kupferstichen inspirieren, die der so genannte Meister B. mit dem Würfel und Agostino dei Musi gen. Veneziano nach Zeichnungen von Michiel Coxie angefertigt hatten (T.I.B. 29, Nr. 39–69). Für die Spiegelrückseite lag vermutlich die seitenverkehrte Variante von Jacques Androuet du Cerceau vor.

139

Ovale Spiegelrückseite Meleager und Atalante

Anonym, um 1600

H 9,2 cm; B 6,9 cm; G 22,4 g

Polychromes Maleremail, *paillons*, Goldzeichnung; viereckiger Rahmen aus dunklen Holzleisten, innere Einfassung aus Taxusholz, die Zwickel mit Elfenbeinauflagen gefüllt. Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 653 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 468. Inv. Nr. Lim 102

Technische Beschreibung: Ovale, leicht gewölbtes Täfelchen. Wohl über farblosem Grundemail manganfarbenes Email, darauf weißes Email oder *paillons*, darüber polychromes Email. Gestrichelt aufgetragenes Eisenrot (Wangen). Goldzeichnung. Farbloses *contre-émail*. Zustand: Einige Absplitterungen am oberen und unteren Rand; Ergänzung links unten. Auf der Rückseite kleine Absplitterung unten rechts; im *contre-émail* einige Sprünge. Auf dem Rahmen Lederschild mit goldgeprägter Inventarnummer sowie zwei aufgeklebte Papierschildchen, das eine mit der Aufschrift *N. 122*, das andere mit dem Aufdruck *Nro. 468*. Mit Bleistift auf dem Rahmen *468*; auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack *Lim 102*

Das ovale, polychrom ausgeführte Täfelchen verbindet eine ovale szenische Darstellung mit einer breiten ornamentalen Einfassung. Im Bildfeld sind zwei Gestalten in antiktischen Gewändern dargestellt, die auf einer Wiese lagern: Auf einem Tierkörper sitzt ein Mann, der den abgeschnittenen Kopf des Tieres der rechts von ihm befindlichen Frau reicht. Diese ist mit Bogen und Hund als Jägerin gekenn-



Kat. Nr. 139

zeichnet. Vermutlich handelt es sich um *Meleager und Atalante*, die gemeinsam den Kalydonischen Eber erlegen. Diese von Ovid in den *Metamorphosen* überlieferte Geschichte (8, 316–444) findet sich in unterschiedlicher Ausformung mehrfach auf Spiegelrückseiten (vgl. Inv. Nr. Lim 100, Kat. Nr. 140), darunter auch auf einem von Jean Limosin monogrammierten Exemplar (Waddesdon Manor, Rothschild Collection, Inv. Nr. W1/77/8x; Marcheix 1977, S. 412/13). Die gleiche Komposition, allerdings auf die gesamte Fläche des Täfelchens übertragen, findet sich auf einer weiteren Spiegelrückseite (London, British Museum, Inv. Nr. WB 40).

Der ornamentale Dekor besteht aus vier Vögeln, zwischen denen mit Blüten besetzte Ranken stehen. Die über *paillons* gearbeiteten Schmuckformen heben sich reizvoll von dem manganfarbenen Fond ab. Typisch für die um 1600 weit verbreiteten Spiegelrückseiten ist die Dominanz von blauen und grünen Tönen. Entsprechend dem kleinen Format sind die Figuren nur cursorisch gestaltet, so dass die Gliedmaßen wenig modelliert sind. Die skizzenhafte Binnenzeichnung erfolgte durch *enlevage*-Linien und durch Unterzeichnung mit Oxidmalerei, die auf den *paillons* liegt. Auffallend ist die länglich-ovale Form der Gesichter, wobei die Augen nur mit einer Linie dargestellt sind.

Literatur: Riegel 1883, S. 228 – Riegel 1887, S. 177 – Riegel 1891, S. 175 – Riegel 1897, S. 243

140

Achteckige Spiegelrückseite *Meleager und Atalante*

Anonym, um 1600

H 8,1 cm; B 6,1 cm; G 20,4 g

Polychromes Maleremail, *paillons*, Goldzeichnung; viereckiger Rahmen aus dunklen Holzleisten, innere Einfassung aus Taxusholz, die Zwickel mit Elfenbeinauflagen gefüllt

Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 671 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 486

Inv. Nr. Lim 100

Technische Beschreibung: Achteckiges, leicht gewölbtes Täfelchen. Vermutlich über farblosem Grundemail manganfarbenes Email, darauf weißes Email oder *paillons*; darüber polychromes Email. Orange-rötlich laviertes Inkarnat, zusätzliche orange-rötliche Akzentuierung (Wangen). Goldzeichnung. Farbloses *contre-émail*

Zustand: 1884 von C. Bourdet restauriert. Kleine Ausbrüche am linken, rechten und unteren Rand; von Schadstelle am linken Rand ausgehende Sprünge. Vergoldung teilweise erneuert. Im *contre-émail* kleine Absplitterung am rechten Rand, Sprünge am rechten Rand und in der Mitte, dort etwas Grünspan. Auf dem Rahmen Lederschild mit goldgeprägter Inventarnummer sowie aufgeklebtes Papierschildchen mit dem Aufdruck *Nro. 486*. Mit Bleistift auf dem Rahmen 486; auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack *Lim 100*



Kat. Nr. 140

Die polychrom gestaltete Spiegelrückseite in achteckiger Form verbindet ein ovales, von einer feinen Goldlinie eingefasstes Bildfeld mit ornamentaler Umrahmung. Vergleichbare achteckige Täfelchen, auf denen eine ovale szenische Darstellung von Blumenranken und Vögeln umrahmt wird, wurden in verschiedenen Werkstätten hergestellt. Susanne Court ergänzte auf einem S.C. monogrammierten Beispiel die dekorative Einfassung durch zwei Trägerfiguren, die das Bildfeld zu stützen scheinen (New York, Metropolitan Museum, Robert Lehman Collection, Inv. Nr. 1975.1.1236). Weitere achteckige Spiegelrückseiten werden dem Monogrammist I.C. (Blackheath, Rangers's House, Wernher Collection), Jean Limosin (Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. M.11–193 – Waddesdon Manor, Rothschild Collection, Inv. Nr. W1/77/8y; Marcheix 1977, S. 410/11) oder François Limosin (Waddesdon Manor, Rothschild Collection, Inv. Nr. W1/77/8s; Marcheix 1977, S. 416/17) zugeschrieben.

Die szenische Darstellung zeigt in einer Waldlandschaft einen Mann mit Speer und eine Frau, beide in antiker Kleidung. Rechts von ihnen ist ein weglaufendes Wildschwein zu sehen. Vermutlich handelt es sich um *Meleager und Atalante*. Meleager erreicht, dass eine Frau, die berühmte Jägerin Atalante, bei der Kalydonischen Eberjagd teilnehmen darf. Gemeinsam erlegen sie das Tier. Bevor aus ihnen ein Liebespaar werden kann, wird Meleager von seiner Mutter erschlagen. Der ornamentale Rahmen um diese Szene besteht aus vier Vögeln, zwischen denen Blumenranken mit jeweils drei bis vier Blüten stehen.

Bild Darstellung und Ornamentrahmen bestehen aus einer Vielzahl kleiner Farbfelder, die – bei Kleidung, Blüten und Vögeln – über *paillons* gearbeitet sind. Es dominieren blaue

und grüne Farbtöne, zu denen Brauntöne und Violett kommen. Im Vergleich zu anderen Spiegelrückseiten (vgl. Inv. Nr. Lim 99, Kat. Nr. 137) ist die Landschaft aufwändiger gestaltet. Beispielsweise sind die Büsche im Vordergrund in drei Farben angelegt. Auch die Wiese ist in mehreren Grüntönen abgestuft. Das Grüngelb der mittleren Partie lässt sich unter dem Mikroskop als Mischung aus grünen und gelben Partikeln bestimmen. Im Rahmenbereich verwendete der Emailleur zur Darstellung der Blüten neben weißem Email auch opakes Hellblau – eine Farbe, die wohl erst um 1600 im Maleremail verwendet wurde. Mit opakem Email gestaltete Blüten finden sich auch auf einer Spiegelrückseite, die dem Monogrammist I.C. zugeschrieben wird (Waddesdon Manor, Rothschild Collection, Inv. Nr. W1/77/8c; Marcheix 1977, S. 366/67). Das in Braunschweig befindliche Täfelchen, ehemals ebenfalls eine Spiegelrückseite, wird seit dem 18. Jahrhundert in einem Rahmen als Ausstellungsstück präsentiert.

Literatur: Riegel 1883, S. 230 – Riegel 1887, S. 177 – Riegel 1891, S. 175 – Riegel 1897, S. 243

141 Farbabb. 30 Ovale Spiegelrückseite *Alcyone bittet Juno* *um die Rückkehr des Ceyx*

Anonym, um 1600

H 8,4 cm; B 6,1 cm; G 20,0 g
Polychromes Maleremail, *paillons*, Goldzeichnung;
viereckige Rahmen aus dunklen Holzleisten, innere Einfassung aus Taxusholz, die Zwickel mit Elfenbeinauflagen gefüllt
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 672
sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 487
Inv. Nr. Lim 103

Technische Beschreibung: Ovale, leicht gewölbtes Täfelchen. Wohl über farblosem Grundemail manganfarbenes Email, darüber weißes Email oder *paillons*, anschließend polychromes Email. Orange-rötlich laviertes Inkarnat, partiell etwas kräftiger aufgetragen (Wangen) und zur Binnenzeichnung eingesetzt (Augenbrauen, Hände). Goldzeichnung. Farbloses *contre-email* mit einigen kleinen rötlichen Einschlüssen

Zustand: Kleine Ausbrüche am oberen und unteren Rand. Im *contre-email* einige Risse mit leichtem Grünspanbefall. Auf der Rahmenrückseite aufgeklebtes Schildchen mit Aufschrift in Tinte N. 119, auf dem Rahmen mit Bleistift 487; auf dem *contre-email* mit schwarzem Lack Lim 103

Das mit polychromen Glasflüssen bemalte Täfelchen zeigt auf seiner Vorderseite eine Szene, in der eine bekrönte Frau vor einer weiteren Frau kniet, die in einer Tempelarchitektur steht. Das Begleittier der Stehenden, ein Pfau, markiert sie als die Göttin Juno. Die Darstellung folgt einem Holzschnitt von Bernard Salomon, der 1557 erstmalig als Illustration zu einer französischen Ausgabe der *Metamorphosen* von Ovid erschien (11, 573–91). Der Emailleur übernahm nur die Vordergrundszone, die eine



Kat. Nr. 141

Begebenheit aus der Geschichte von *Ceyx und Alcyone* zeigt: Alcyone ängstigt sich um ihren Ehemann Ceyx, der während einer Schifffahrt in einen Sturm geraten war. Sie bittet Juno um dessen sichere Rückkehr, doch wird ihr bald darauf im Schlaf der Tod ihres Gatten mitgeteilt. Eine weitere Spiegelrückseite, die mit den Buchstaben I.R. monogrammiert und wohl Jean Reymond zuzuschreiben ist, führt die gleiche Szene vor Augen (New York, Metropolitan Museum, Robert Lehman Collection, Inv. Nr. 1975.1.1242).

Die kleine Fläche weist eine differenzierte Farbgestaltung auf. Außer den dominierenden Farben Blau und Grün treten neben Purpur und Braun auch Mischfarben auf: Beispielsweise entsteht der violette Ton, in dem die Ärmel der Anbetenden erscheinen, durch die Vermischung von roten und blauen Pigmenten. Da nur die Gewänder der dargestellten Figuren mit *paillons* unterlegt sind, treten diese optisch in den Vordergrund. Das weiße Email, das unter den restlichen polychromen Partien liegt, wurde mit *enlevage* strukturiert. Zum Beispiel trug der Emailleur das weiße Email, das unter dem Blau der Säulen liegt, unterschiedlich dick auf. Hierdurch erzielte er eine Abstufung des Blautons, womit eine plastische Wirkung hervorgerufen wurde. Diese verstärkte er durch goldene Schraffuren. Im Vergleich zu Spiegelrückseiten mit kleinerem Bildfeld (vgl. Inv. Nr. Lim 99–102, Kat. Nr. 137–140) sind die Figuren detaillierter ausgearbeitet. Stilistisch steht die Darstellung Arbeiten von Jean Limosin nahe.

Literatur: Riegel 1883, S. 230 – Riegel 1887, S. 177 – Riegel 1891, S. 175 – Riegel 1897, S. 243

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

Anonym, 1. Hälfte 17. Jahrhundert

Dm 6,6 cm; G 11,3 g

Polychromes Maleremail, Goldzeichnung; viereckiger Rahmen aus dunklen Holzleisten, innere Einfassung aus Taxusholz, die Zwickel mit Elfenbeinauflagen gefüllt
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 687 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 502

Inv. Nr. Lim 42

Technische Beschreibung: Rundes, zur Mitte hin leicht gewölbtes Täfelchen. Vermutlich über farblosem Grundemail ganzflächig dunkles, sehr dichtes Email; Darstellung in weißem Email, *enlevage*, darüber polychromes Email. Rötlich lavierte und gestrichelte Tönung des Inkarnats. Punktuell Einsatz grauer Oxidmalerei (Schraffuren). Goldzeichnung. Farbloses *contre-émail* mit rötlichen Einschlüssen
Zustand: Größere Ergänzung am rechten sowie kleinere am linken Rand. Goldzeichnung weitgehend abgerieben (Inscripht wohl erneuert). Im *contre-émail* größerer Ausbruch am linken Rand; mittig zahlreiche Sprünge, leichter Grünspanbefall. Auf dem Rahmen Lederschild mit goldgeprägter Inventarnummer; auf der Rückseite des Rahmens Bleistiftaufschrift 502; auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack *Lim 42*

Das kleine Rundbild zeigt das Brustbild eines bärtigen, mit blauem Gewand und purpurnem Mantel gekleideten Mannes, der den Kopf auf seine rechte Hand stützt. Mit der Linken hält er ein gezacktes Schwert, das noch weitgehend in seiner ockerbraunen Scheide steckt. Mittels dieses Attributes und der in Gold aufgetragenen Aufschrift *SIMON* lässt sich der Dargestellte als Apostel, nämlich als Hl. Simon, identifizieren. Laut der Überlieferung erlitt dieser Apostel den Märtyrertod durch Zerschneiden oder Zersägen, weshalb das gezackte Schwert zu seinem Attribut wurde.



Kat. Nr. 142

Sein Bildnis wurde – in wechselnder Ikonographie – mehrfach in Maleremail ausgearbeitet. Ein polychromes Rundbild zeigt den Apostel in Seitenansicht (Hamburg, Privatsammlung), ein der Laudin-Werkstatt nahe stehendes Beispiel folgt einem Kupferstich von Hendrick Goltzius (Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, o. Inv. Nr.). Als sitzende Ganzfigur führt Pierre II Nouaillher den Heiligen vor (Limoges, Musée municipal, Inv. Nr. 84.417; Notin 1992, S. 179/80).

Die polychromen Farbflüsse wurden nur dünn über die zunächst in Weiß angelegte Silhouette aufgetragen. Durch kräftige *enlevage*-Linien, die in das weiße Email eingetragenen wurden, erfolgte die Binnenzeichnung. Auffällig ist das fahle Ockerbraun der Schwertscheide, mit dem in einer etwas gelblicheren Variante auch Kopf- und Barthaar gefasst wurden. Der Farbklang aus Braun, Blau und Purpur in Verbindung mit Weiß ahmt Maleremails der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nach (vgl. Inv. Nr. Lim 3–10, Kat. Nr. 4–11), doch spricht die Komposition der Darstellung gegen eine so frühe Datierung. Es ist vielmehr anzunehmen, dass sich Emailleure im 17. Jahrhundert auf die frühen Werke bezogen haben. Technische Details, wie der gestrichelte Auftrag des Inkarnats, und die chemische Zusammensetzung, zum Beispiel das Verhältnis von Arsen und Kobalt im dunklen Hintergrund, machen eine Entstehung im 17. Jahrhundert wahrscheinlich.

Naturwissenschaftlicher Kommentar von H. Bronk und S. Röhrs

Das niedrige Blei/Zinn-Verhältnis im Weiß (0,54), das Arsen/Cobalt-Verhältnis im Blau (2,68) und die Zusammensetzung des Schwarz ($\text{Fe} > \text{Mn} > \text{Cu} > \text{Co}$) schließt eine Herstellung vor 1600 mit einiger Sicherheit aus. Eine genauere Einordnung innerhalb des 17. Jahrhunderts ist allerdings anhand der Materialanalyse nicht möglich.

Literatur: Riegel 1883, S. 231 – Riegel 1887, S. 170 – Riegel 1891, S. 168 – Riegel 1897, S. 236

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

143

Rechteckige Tafel *Maria*

Anonym, 1. Hälfte 17. Jahrhundert

H 8,1 cm; B 6,3 cm; G 16,2 g

Polychromes Maleremail, Goldzeichnung
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 681 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 496
Inv. Nr. Lim 41

Technische Beschreibung: Rechteckige Tafel, gleichmäßig zur Mitte hin leicht gewölbt. Vermutlich farbloses Grundemail; ganzflächig sehr dichtes, dunkelblaues Email; Darstellung in weißem Email, *enlevage*. Rötlich laviertes Inkarnat; zusätzliche Akzentuierung mit rötlicher Oxidmalerei (Lippen, Fingernägel, Schraffuren); Goldzeichnung. Farbloses *contre-émail*



Kat. Nr. 143

Zustand: Oben und unten je ein Nagelloch, an beiden kleinere Ausbrüche. Weiterer kleiner Ausbruch am rechten Rand, dort Grünspanausblühung. Im *contre-émail* mit Harz ergänzte Fehlstellen um beide Nagellöcher. Sprünge, darunter Grünspanbefall. Auf dem *contre-émail* Aufschrift mit schwarzem Lack Lim 41

Die Tafel zeigt in reduzierter Farbpalette, bestehend aus Blau, Braun, Purpur und Weiß, das Brustbild einer Frau, die ihre Hände vor der Brust gekreuzt hält. Die Heilige mit goldenem Nimbus trägt blaue und purpurne Gewänder, die sie, wie auch die in goldenen Buchstaben aufgetragene Bildunterschrift *MARIA MATER DEI*, als Maria, Mutter Gottes, kennzeichnen. Die Körperneigung der Dargestellten ist eine Demutsgeste. Möglicherweise besaß die Tafel ehemals ein Gegenstück. Als Ergänzung ist eine Tafel mit der Darstellung des Erzengels Gabriel vorstellbar, die zusammen mit dem Marienbild eine zweigeteilte Version der *Verkündigung* gebildet hätte.

Die Binnenzeichnung erfolgte durch *enlevage*-Linien, die vor dem Auftrag der polychromen Farbflüsse in das weiße Email eingetragen wurden, und durch rötliche Oxidmalerei, die auf die oberste Glasschicht aufgemalt wurde. Mit der rötlichen Farbe akzentuierte der Emailleur die Lippen der Dargestellten, malte die Fingernägel auf und führte einige kurze, kräftige Parallelschraffuren aus, die beispielsweise die Rundung des Halses betonen sollen. Die Augen sind im Email lediglich als ovale Aussparungen im weißen Email angelegt, wodurch der dunkelblaue Fond sichtbar wird. Ein gebogener Strich in Gold markiert das Augenweiß, ein goldener Punkt die Pupille. Die summarisch angelegte Gestalt steht stilistisch Arbeiten aus der Laudin-Werkstatt nahe,

die eine Vielzahl von Heiligenbildern anfertigte (vgl. Notin 1992, Tafel 48). Ähnlichkeiten in der Anlage des Gesichtes bestehen auch zu dem Halbfigurenporträt einer Dame, die ein unbekannter Emailleur ausführte (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. OA 998; Baratte 2000, S. 419).

Literatur: Riegel 1883, S. 230 – Riegel 1887, S. 170 – Riegel 1891, S. 168 – Riegel 1897, S. 236

144–145

Zwei Kännchen mit ornamentalem Dekor und Monogramm

Anonym, 1. Hälfte 17. Jahrhundert

Polychromes Maleremail, *paillons*, Goldzeichnung
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 534/35
sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter
Nr. 349/50
Inv. Nr. Lim 87/88

Technische Beschreibung: Kleine Henkelkannen mit glockenförmigem Fuß und schmalem Ausguss. Sehr dunkles manganfarbenes Grundemail, darüber viele kleine, rechteckig geschnittene *paillons*, über diesen transluzides Email in Blau, Türkis, Purpur, Ocker, Grün. Ausguss, Oberseite des Henkels und Rand des Standrings weiß emailliert und mit brauner Oxidmalerei verziert. Reiche Goldzeichnung

Die beiden Kännchen setzen sich aus jeweils fünf Einzelteilen zusammen. Henkel, Fuß und Hals wurden mit Metallstiften und Lötstellen am Korpus befestigt, der wiederum aus zwei Stücken besteht. Ober- und Unterteil wurden am Bauchring ineinander geschoben und fixiert, die Übergänge zwischen den einzelnen Kupferelementen mit Email überzogen. Die Kännchen wirken durch den Kontrast von dunklen und hellen Partien sowie dem üppigen Einsatz von Goldzeichnung prächtig und kostbar. Auf dem fast schwarzen Grundemail der Außenseite liegen mehrfach jeweils fünf, rechteckig geschnittene Stückchen Silberfolie kreisförmig auf, über denen Tropfen von farbigem und transluzidem Email aufgetragen wurden. Goldzeichnung schließt diese leuchtenden Ringe zu Blüten zusammen, die mit in Gold gezeichneten, aufsteigenden Ranken verbunden sind. Ähnliche florale Ornamente finden sich auf der Rückseite einer Schale (Inv. Nr. Lim 84, Kat. Nr. 146). Während dort jedoch die deutlich größeren emaillierten Blüten stärker wahrgenommen werden, dominiert bei den Kännchen die Goldzeichnung. Mit Pinselgold ist auch ein auf jeder Kanne vierfach wiederholtes Monogramm aus zwei ligierten Buchstaben ausgeführt, die als *MA* oder *MM* zu lesen sind. Auf ein rundes Plättchen, das von unten auf die Verbindungsstelle Kannenfuß und -bauch gesetzt wurde, sind mit Gold die Buchstaben *MA* geschrieben worden. Dieses Monogramm, das nur beim Umdrehen auf einer Kanne sichtbar wird (Inv. Nr. Lim 88), kann allerdings eine spätere Hinzufügung sein. Der äußere Rand des Standrings, die Innenseite des Henkels und der Ausguss sind als weiße Flächen gestaltet, auf denen mit brauner Oxidmalerei Ornamente – Ranken auf dem Henkel, Streublumen im Ausguss, Wellen-

band auf dem Fußring – aufgemalt wurden. Die Fußunterseite wurde mit in Gold ausgeführten Streublumen sowie am Rand mit einer Einfassung aus geometrischen Zickzacklinien verziert.

Die geringe Größe der Kannen ist ungewöhnlich. Nur wenige, ähnlich kleine Gießgefäße sind bekannt – eines gehörte ehemals zur der Sammlung Spitzer (Aukt. Kat. Spitzer 1893, S. 98). Riegel sieht in den Braunschweiger Stücken zwei Messkännchen (Riegel 1887, S. 176). Zu dieser Interpretation gab die Aufschrift Anlass, die er als *MA* auflöste und als Marienmonogramm verstand. Diese gängige Kurzfassung des Heiligennamens ist zwar auf beiden Kännchen zu finden, allerdings fehlt jegliches Christussymbol, so dass die Deutung nicht gänzlich überzeugt. Vorstellbar ist auch, dass die zierlichen, reich geschmückten Kännchen als Toilettengeräte für eine Dame – vielleicht sogar als Brautgeschenk – gedacht waren. Im Hinblick auf die Aufschrift wäre beispielsweise an Marguerite de Valois, in deren Bibliothek Buchdeckel mit diesem Monogramm verziert waren (Hobson 1970, S. 81, Tafel XXXII), oder auch an Maria de Medici zu denken.

Das Dekorationsschema – dunkler Grund, als Blüten angeordnete Farbtropfen über *paillons*, reiche Goldzeichnung – findet sich – oft ergänzt durch figurative Elemente – auf zahlreichen Maleremails, die um 1600 und danach gefertigt worden sind. Zu nennen sind beispielsweise Spiegelrückseiten vom Monogrammist I.C. (Inv. Nr. Lim 225, Kat. Nr. 118), Schalen von Jacques I Laudin (Inv. Nr. Lim 84, Kat. Nr. 146) oder Salzgefäße von Jean II Limosin (Inv. Nr. Lim 85/86, Kat. Nr. 124/125). Die traditionelle Zuschreibung an letzteren ist angesichts dieser Beispiele zu relativieren. Beim Vergleich der Kännchen mit den von Jean II Limosin monogrammierten Salzgefäßen fällt auf, dass sich die mit Gold ausgeführten vegetabilen Ornamente durchaus unterscheiden. Haben diese auf den Kännchen den Anschein von nach oben „wachsenden“ Pflanzen, bilden die Ranken auf den Salzgefäßen lediglich Einsprengsel zwischen den Blüten und den Paradiesvögeln. Vom grundlegenden Prinzip her ähnlicher sind die Ornamente, die rückseitig auf der Schale von Jacques Laudin zu finden sind, allerdings dominieren hier große Blüten. Von einer Zuschreibung wird hier also Abstand genommen.

Literatur: Riegel 1883, S. 14 (vermutlich Jean II Limosin) – Riegel 1887, S. 176 – Riegel 1891, S. 174 – Riegel 1897, S. 242 – Ausst. Kat. Braunschweig 2000, S. 238, Nr. 274 (Inv. Nr. Lim 88)

144

Kännchen

H 11,3 cm (Henkel); Dm 5,8 cm (Fuß); G 91,9 g
Inv. Nr. Lim 87

Zustand: Alte Ergänzungen beidseitig am oberen Henkelansatz, unterhalb des Ausgusses, am Bauchring, am Standring und an der Fußunterseite. Gold aufgefrischt. Brüchige Altrestaurierungen 1989 von U. Gerloff ausgebessert. Auf der Unterseite mit weißem Lack *Lim 87* und – fälschlich – *Inv. F 351/2*



Kat. Nr. 144

H 11,2 cm (Henkel); Dm 5,9 cm (Fuß); G 96,3 g
Inv. Nr. Lim 88

Zustand: Alte Ergänzungen an der Unterseite des Ausgusses, am oberen Henkelansatz, Bauchring, Standing und Fußunterseite. Gold wohl aufgefrischt. 1989 von U. Gerloff neu montiert und alte Ergänzungen retuschiert. Auf der Unterseite mit weißem Lack *Lim 88* und – fälschlich – *Inv. F 351/2*



Kat. Nr. 145

Das 17. Jahrhundert

Jacques I und Jacques II Laudin

Die Familie Laudin brachte mehrere Emaillure hervor, darunter zwei mit dem Namen Jacques. Der ältere Träger dieses Namens, Jacques I (um 1627-1695), stellte eine Vielzahl an polychrom oder in Grisaille gearbeiteten Tafeln mit Brustbilder von Heiligen her. Zudem entstanden in seiner Werkstatt eine große Anzahl kleiner Henkelschalen, die häufig die Form eines Sechspasses haben (vgl. Inv. Nr. Lim 84, Kat. Nr. 146). Bei der Gestaltung dieser Schalen verband Laudin Partien, die in der Technik des Maleremails gearbeitet sind, mit vollständig in Oxidmalerei ausgeführten Partien. Er emailierte Rundbilder mit Caesarenköpfen nach den Kupferstichen von Jacques II de Gheyn (vgl. Inv. Nr. Lim 148-158, Kat. Nr. 149-159), die in vereinfachter Form und in großer Zahl – vermutlich in seiner Werkstatt – wiederholt wurden. Sein Neffe, Jacques II (1663/64-1729), führte die Produktion von Caesarenbildern fort. Eine Unterscheidung zwischen beiden ist nicht immer möglich. Der jüngere Laudin gilt zudem als *marchand émailleur* (Guibert 1908, S. 198), allerdings ist nicht bekannt, auf welchen Wegen und in welcher Größenordnung er mit Maleremails handelte.

146

Farbabb. 43

Sechspass-Schale *Marcus Curtius*

Jacques I Laudin, Mitte 17. Jahrhundert
monogr. im Bildfeld u. i. l. l.

H 3,4 cm; Dm 16,1 cm; G 108,6 g
Polychromes Maleremail, *paillons*, Oxidmalerei, Goldzeichnung

Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 542 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 357
Inv. Nr. Lim 84

Technische Beschreibung: Schale in der Form eines Sechspasses mit zwei seitlich angesetzten Henkeln. Schalenboden: Dunkelblaues Grundemail, Silhouette der Figuren in Weiß, darüber polychromes Email. Binnenzeichnung mit *enlevage*-Linien, zudem Goldzeichnung; rötlicher Inkarnatton. Innenseite der Wandung: Weißes Email, darüber polychrome Oxidmalerei. Außenseite der Wandung: Dunkelblaues Email, quadratische *paillons*, polychromes transluzides Email, üppige Goldzeichnung. Unterseite des Schalenbodens: Über dunkelblauem Email weißes und polychromes Email, Eisenrotmalerei, Goldzeichnung
Zustand: Innenseite: Am oberen Rand der Wandung zahlreiche Ergänzungen, diese z.T. wieder ausgebrochen. Sprünge im Schalenboden. Außenseite: Wandung und Henkel mehrfach ergänzt, Ausbrüche in der Restaurierungsmasse

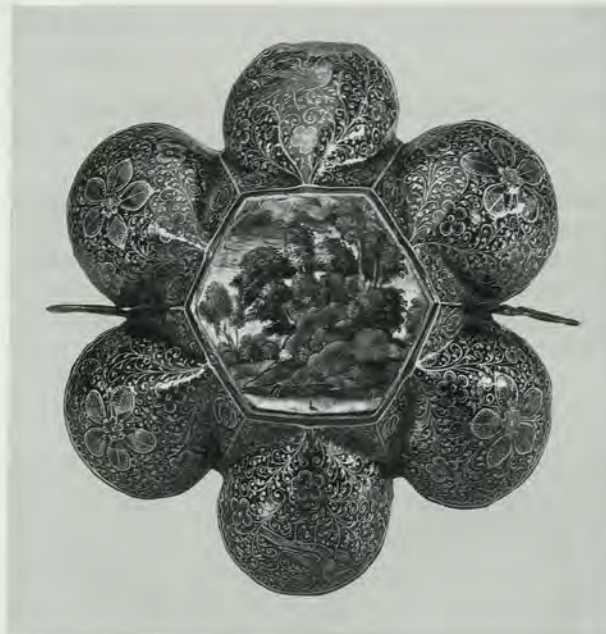
Die mit zwei flachen Henkeln ausgestattete Schale hat die Form eines Sechspasses. Den Schalenboden ziert die in polychromem Maleremail ausgeführte Darstellung eines bewaffneten Reiters in Rüstung. Es handelt sich um Marcus



Kat. Nr. 146

Curtius, einen römischen Tugendhelden. Dieser bewies im 4. Jahrhundert v. Chr. seine Tapferkeit, als der Krieger mit seinem Pferd in eine Erdspalte sprang, die auf dem späterem Forum Romanum klaffte und sich alsdann hinter ihm schloss. Nach der Überlieferung war ihm schon ein Jahr vor dieser Tat bewusst, dass er sich opfern müsse, weswegen sein Ende in der christlichen Auslegung mit dem Opfertod Christi verglichen wurde. Im Medium des Maleremails wurde diese Szene mehrfach dargestellt (vgl. Inv. Nr. Lim 133, Kat. Nr. 45). Der Ort des Geschehens ist mit einigen in Goldzeichnung ausgeführten Bäumen und Pflanzen angedeutet. Unten links ist das Monogramm *I.L.* in Gold zu sehen. Die Innenseite der Wandung wurde zunächst mit weißem Email überzogen, bevor mit Oxidmalerei fast flächendeckend Blumen und Vögel aufgemalt wurden. Die Außenseite der Wandung weist eine im 17. Jahrhundert sehr beliebte Dekorform auf (vgl. Inv. Nr. Lim 87/88, Kat. Nr. 144/145): Auf dunklem Fond sind kleine, rechteckig geschnittene *paillons* aufgebracht, über denen Tropfen von polychromen Glasflüssen liegen. Diese erhalten durch die silberne Unterlage eine besondere Leuchtkraft. Mit üppiger Goldzeichnung wurden diese Ornamente zu Blüten und Ranken ergänzt. Die Unterseite des Schalenbodens zeigt eine Seelandschaft, die mit Maleremail und Eisenrotmalerei (Rottönung des Himmels, Enten) ausgeführt wurde.

Die kleinen Schalen erfreuten sich besonderer Beliebtheit, so dass sie in großer Zahl hergestellt wurden. Während das prinzipielle Dekorationsschema, das in glücklicher Weise Maleremail und Oxidmalerei verbindet, gleichbleibt, unterscheiden sich die Vergleichsstücke jedoch durch die Themenwahl für die Gestaltung des Schalenbodens. Es haben sich Beispiele mit christlichen Sujets erhalten, so Darstellungen der *Maria mit Jesuskind* in Mönchengladbach (Städtisches Museum Schloss Rheydt, Inv. Nr. S 14) und in Kronberg (Schloss Friedrichshof, Hessische Hausstiftung, Inv. Nr. 3080a), des *Hl. Georg* in Neapel (Museo Duca di Martina, o. Inv. Nr.), des *Johannes des Täufers* in



Kat. Nr. 146

Warschau (Muzeum Palac w Wilanowie, Inv. Nr. Wil. 210), der *Susanna im Bade* (Limoges, Musée municipal, Inv. Nr. 91), der Szene *Abraham opfert Isaak* in Nürnberg (Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. LGA Em 5071) sowie zwei nicht näher identifizierbare Betende in Warschau (Muzeum Palac w Wilanowie, Inv. Nr. Wil. 209). Profane Themen zeigen eine Schale *Orpheus* (Turin, Museo Civico, Inv. Nr. 104/S.) und zwei Schalen, die den Sinnspruch *Amor vincit omnia* vorführen (Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. M.51–1904/M.3–1928). Eine in Mailand erhaltene Schale zeigt ein Wappen (Mailand, Museo d'arti applicate, Inv. Nr. Smalti 55). Weitere Gefäße dieses Typs sind mit Genreszenen verziert und zeigen einen Hirten (Angers, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. MTC 8457; Chancel 1991, Fig. 17 – Kronberg, Schloss Friedrichshof, Hessische Hausstiftung, Inv. Nr. 3080b) oder einen Reiter (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MR 2476; Baratte 2000, S. 403). In den meisten Fällen ist die Unterseite des Schalenbodens mit einer Landschaftsdarstellung bemalt, doch findet sich gelegentlich auch dort Figürliches – beispielsweise ein *Johannes der Täufer* (Limoges, Musée municipal, Inv. Nr. 91). Neben diesen Schalen in Form eines Sechspasses sind zahlreiche runde Schalen zu erwähnen, die ebenfalls dem geschilderten Dekorationsschema folgen. Vermutlich wurde der Blumendekor durch chinesische Keramik beeinflusst, die im 17. Jahrhundert in größerer Menge nach Europa importiert wurde (vgl. Baratte 2000, S. 403). Laut Chancel animierte der große Erfolg dieser Emailscheren die spätere Produktion ähnlicher Stücke in Porzellan (Chancel o.J., Fig. 17).

Literatur: Riegel 1883, S. 224 (Jean II Limosin) – Riegel 1887, S. 175 – Riegel 1891, S. 173 – Riegel 1897, S. 241 – Meier 1902, S. 87 (Jean Limosin?) – Meier 1907, S. 100 – Meier 1915, S. 105 – Meier 1921, S. 86 (Jacques I Laudin?)

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

Runde Schale mit Tintenfass *Reiterschlacht*

Jacques I Laudin, Mitte 17. Jahrhundert
monogr. *I.L.*

H 3,1 cm; Dm 20,9 cm; G 209,4 g

Maleremail in Grisaille, polychromes Maleremail, Goldzeichnung

Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 553 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 348 Inv. Nr. Lim 83

Technische Beschreibung: Flache Rundschale, in deren Mitte ein Tintenfass fixiert ist. Dunkelblauer Fond, darüber Silhouetten der Figuren in Weiß; Binnenzeichnung mit *enlevage*-Linien, einige Details mit grauer Oxidmalerei. Unterseite: Dunkelblauer Fond; Wappen in polychromen Email über Weiß. Beidseitig Goldzeichnung
Zustand: Ergänzung, 1884 von C. Bourdet angefertigt, zieht sich am Rand entlang, ist teilweise wieder ausgebrochen. Auf der Unterseite Sprünge am Schalenboden, dort sowie am Schalenrand große Ergänzungen, die heute teilweise schadhaft. Auf der Unterseite Papierschildchen, darauf mit Bleistift 348, diese Zahl mit Kugelschreiber durchgestrichen und durch 83 ersetzt

In einer Schale sitzt mittig ein Tintenfass, das aus einem zylindrischen Behälter für die Schreibflüssigkeit und sechs, im Durchmesser kleineren Vertiefungen zum Einstellen von Federn besteht. Es wurde mit Kupferlaschen vor dem Emaillieren auf eine runde Schale montiert. Diese schmückt ein friesartig vor dem dunklen Hintergrund angeordneter Reiterkampf. Der Emailleur bediente sich hierfür dreier Kupferstichen von Étienne Delaune (R.-D. 289, 291/92), aus denen er jeweils Gruppen übernahm und zu dem Rundbild zusammensetzte. Das Getümmel von Menschen und Pferden, Kämpfenden und Gefallenen ist bildparallel und ohne nennenswerte räumliche Staffelung angeordnet. Durch kräftige Konturierung der Figuren, die mit *enlevage*-Linien ausgeführt wurde, erreichte der Emailleur jedoch die Lesbarkeit des Bildgeschehens. Die Figuren gestaltete er mit weißem Email unter Verzicht auf eine rötliche Färbung des Inkarnats. Abgerundet wird die Darstellung durch feine, sehr pointiert eingesetzte Goldzeichnung. Vergleichbare Schreibgeräte haben sich nur in geringer Zahl erhalten. Ebenfalls mit Reiterschlächten verzierten Noel Laudin (Dresden, Grünes Gewölbe, Inv. Nr. III 48; heute unvollständig) und Pierre II Nouailher (Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. Nr. 44.185; Verdier 1967, S. 348/49) solche Gegenstände. Letzterer gestaltete ein weiteres Schreibgerät mit den vier Evangelisten, das ehemals zur Sammlung Hubert de Givenchy gehörte (Descheemaeker 1994, Nr. 24). Auf der Unterseite des Braunschweiger Exemplars ist – neben goldenen Einfassungslinien an Schalenrand und -boden – ein Wappen sichtbar. Das blaue Wappenschild wird von einem horizontalen, mit Gold ausgeführten Balken in zwei Hälften geteilt. Jeweils in Gold ausgeführt sind im oberen Kompartiment drei nebeneinanderstehende Lilien, im unteren ein springender Löwe, dessen Mähne graviert ist. Über dem Wappenschild befindet sich ein blau emaillierter Helm, dessen Visier nach links zeigt. Mit purpurnen, ockerfarbenen, grünen und weißen Glasflüssen gearbeitete



Kat. Nr. 147

Helmbusche wallen zu beiden Seiten des Schildes herab. Höhnungen mit weißem Email und mit Goldzeichnung runden die sorgfältige Zeichnung ab. Höchstwahrscheinlich handelt es sich um das Wappen der Familie Nidaud, die sich seit dem 16. Jahrhundert in Limoges etabliert hatte (freundl. Hinweis von Alain Dionnet, Limoges).

Das Schreibgerät ist auf der Oberseite mit den in dunkelgrauer Oxidmalerei aufgetragenen Buchstaben *I.L.* monogrammiert. Stilistische Vergleiche schließen eine Autorschaft Jean Limosins aus, jedoch wurde das Namenkürzel sowohl von Jacques I Laudin als auch von seinem Neffen Jacques II Laudin verwendet. Beide Emailleure setzten häufig auf die Wirkung von weißem Email auf dunklem Fond, das durch den Verzicht auf eine Tönung des Inkarnats besonders artifiziell wirkt. Mit einer sorgfältigen Modellierung des Weißauftrages wurde die skulpturale Qualität der Darstellungen betont. Jacques II Laudin werden im Vergleich zu Werken seines Onkels im Allgemeinen Arbeiten zugeschrieben, die sich durch eine weichere, malerischere Gestaltung auszeichnen (vgl. Netzer 1999, S. 58). Maleremails, deren Darstellungen gedrungene Figuren, wie sie auf dem Schreibgerät zu sehen sind, aufweisen, gelten als Arbeiten Jacques I Laudins – beispielsweise eine Schale in Form eines Sechspasses (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MR 2476; Baratte 2000, S. 403) oder zwei Kerzenleuchter mit allegorischen Darstellungen (Cincinnati, Taft Museum, Inv. Nr. 1931.293/94; Verdier 1995, S. 403/04).

Literatur: Riegel 1883, S. 223 (Jean II Limosin) – Riegel 1887, S. 175 – Riegel 1891, S. 173 – Riegel 1897, S. 241

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang



Kat. Nr. 147

Laudin-Werkstatt, Mitte 17. Jahrhundert

H 13,5 cm; B 9,8 cm; G 62,7 g

Polychromes Maleremail, Goldzeichnung; Rahmen aus profilierten, vergoldeten Holzleisten

Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 677 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 492

Inv. Nr. Lim 39

Technische Beschreibung: Ovale, leicht gewölbte Tafel. Schwarzes Grundemail, darüber weißes und opak grüngelbes Email; über dem Weiß dünne Schichten von transluzidem Blau und Violett. Binnenzeichnung im Weiß durch *enlevage* sowie mit schwarzer Oxidmalerei (Schriftzeichen). Über dem Grüngelb Oxidmalerei mit schwarzem Kupfer- und rötlichem Eisenoxid (Blumen). Goldzeichnung. Klares *contre-émail*

Zustand: Um die beiden oberen Nagellöcher sowie um das untere beidseitig Ergänzungen. Rückseitig Rand umlaufend mit Grünspan; im *contre-émail* einzelne lange Sprünge, darunter etwas Grünspanentwicklung. Auf dem Rahmen zweimal mit Bleistift 492; auf dem *contre-émail* Papierschildchen, darauf mit Bleistift die alte Inventarnummer 492, auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 39



Kat. Nr. 148

Dargestellt ist ein bärtiger Mann, der nur mit einem blauen Tuch bekleidet vor einem Kruzifix kniet, das erhöht vor ihm steht. Der goldgemalte Nimbus kennzeichnet die Person, die sich mit einem Stein gegen die Brust schlägt, als Heiligen. Dieser blättert in einem aufgeschlagenen Buch, das – wenn auch die Schriftzeichen keine Wörter ergeben – wohl als Bibel zu identifizieren ist. Auf der grüngelben Blumenwiese vor ihm liegt ein Totenschädel als Vanitas-Motiv, das den Betrachter an die Endlichkeit des irdischen Daseins erinnern soll. Bei dem dargestellten Büsser handelt es sich um den Heiligen Hieronymus, einen der vier Kirchenväter. Er übersetzte den hebräischen Wortlaut der Überlieferung in das Lateinische und schuf mit dieser Vulgata den kanonischen Bibeltext.

Neben dem ungewöhnlichen Grüngelb, mit dem die Bodenfläche gestaltet ist, fallen die kurzen *enlevage*-Linien auf, mit denen die Binnenzeichnung in den weißen Partien ausgeführt wurde. Diese unbeholfenen Schraffuren tragen nicht zur Plastizität der Körperdarstellung bei, vielmehr wirken sie in ihrer Linearität und engen Setzung überzeichnet. Stilistische und technische Gründe sprechen dafür, das nicht signierte Stück dem Umkreis der beiden Jacques Laudin zuzuschreiben. In manchen Werken der Laudins finden sich, wenn auch wesentlich differenzierter eingesetzt, ähnlich kleinteilige Schraffuren. Zu nennen sind beispielsweise eine von Jacques II Laudin signierte Tafel, die eine Allegorie des Wassers zeigt (Angers, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. MTC 1172; Chancel 1991, Fig. 20) sowie die Darstellung des Hl. Simon (Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, o. Inv. Nr.). Der Verzicht auf eine rötliche Färbung des Inkarnats bewirkt, dass sich das zum Teil sehr dick aufgetragene und somit besonders helle Weiß leuchtend von dem dunklen Grund abhebt. Dieses Stilmittel

wurde von den Laudins gezielt eingesetzt (vgl. z.B. Inv. Nr. Lim 83, Kat. Nr. 147). Auch der umfangreiche Gebrauch von Oxidmalerei – verwendet wurde bei der Braunschweiger Tafel Kupferoxid für die schwarzen und Eisenoxid für die roten Linien – ist typisch für die Arbeiten der Laudins, so zum Beispiel die Schalen von Jacques I Laudin, deren Wandung mit Blumen in Oxidmalerei bemalt sind (vgl. Inv. Nr. Lim 84, Kat. Nr. 146). Gerade die Tulpe, die bei dieser Dekorationsform eine hervorragende Rolle spielt, ist auch auf der Hieronymus-Tafel vorhanden. Als weiteres Argument für eine Zuweisung an die Laudin-Werkstatt kann die Zusammensetzung des opaken Grüngelb, das erst im Verlauf des 17. Jahrhunderts auftritt, gewertet werden. Diese Farbe wurde auch zur Gestaltung von Lorbeerkränzen einiger Caesarenbildnisse verwendet, die ebenfalls im Umkreis der Laudins entstanden sind (Inv. Nr. Lim 185–195, Kat. Nr. 180–190).

Literatur: Riegel 1883, S. 230 – Riegel 1887, S. 169 – Riegel 1891, S. 167 – Riegel 1897, S. 235 – Meier 1902, S. 88/89 („frühe bunte Arbeit“) – Meier 1907, S. 101

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

149–159

Elf Rundmedaillons Profilköpfe römischer Caesaren

Jacques I Laudin, Mitte 17. Jahrhundert
sign. auf der Rückseite *Laudin Emaillieur au faubour De
magine a Limoges IL*

Maleremail in Grisaille und Grün, Goldzeichnung; viereckige
Rahmen aus dunklen Holzleisten, innere Einfassung aus
Taxusholz, die Zwickel mit Elfenbeinauflagen gefüllt
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 589–599
sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter
Nr. 404–414
Inv. Nr. Lim 148–158

Technische Beschreibung: Gleichmäßig gewölbte Rund-
bilder; über farblosem Grundemail opakes dunkelblaues
Email; darüber die Profilköpfe mit weißem Email angelegt;
leichtes *impasto*. Grünes Email (Lorbeerkrantz) über dun-
klem Hintergrund. Binnenzeichnung mit *enlevage*-Linien.
Haarlocken zum Gesicht hin mit schwarzer Oxidmalerei
verstärkt. Gleichmäßig rötlich laviertes, helles Inkarnat,
zusätzliche Akzentuierung der Lippen und oberen Augen-
lider mit Eisenrot. Goldzeichnung. Farbloses *contre-émail*

Vor blauschwarzem Hintergrund ist jeweils ein männlicher
Kopf im Profil dargestellt. Die markante Physiognomie der
Köpfe, der von einem weißen Band gehaltene Lorbeerkrantz
und die Umschrift lassen sie als römische Kaiser erkennen.
Das Bildfeld wird von einer feinen goldenen Linie eingefasst
und zum Plattenrand mit einem umlaufenden Band weißen
Emails eingerahmt. Die elf Rundbilder sind von I–XII durch-
numeriert – sie bilden eine Folge von ursprünglich zwölf
Caesarenköpfen, denen heute die Nummer VII, Galba, fehlt.
Anzahl und Auswahl basieren auf einer antiken Schrift-
quelle, nämlich den Kaiserviten *De vita Caesarum*, die
Sueton im 2. Jahrhundert n. Chr. verfasste. Darin beschrieb
er Lebenslauf, Persönlichkeit und Regierungszeit von zwölf
römischen Kaisern. Nach der Neuedition im Jahre 1470
und zahlreichen Übersetzungen auch in das Französische
erfuhr das Werk Suetons eine große Verbreitung (vgl.
Bautier 1990, S. 65). Neben der generellen Vorbildlichkeit,
die der Antike seit der Renaissance zugeschrieben wurde,
und einem biographisch orientierten Interesse an Ge-
schichte galt den römischen Kaisern noch aus einem ande-
ren Grunde besondere Aufmerksamkeit. Zahlreiche Fürsten
bezogen sich auf diese Caesaren als Exempla für ihre
eigene Machtentfaltung und legitimierten ihre Autorität
durch das antike Beispiel. Einige Familien, zum Beispiel die
Welfen unter Otto IV., führten gar ihren Stammbaum auf
das Caesarengeschlecht zurück. Diesen Anspruch verdeut-
lichten manche Herrscher, indem sie Galerien mit Caesa-
rendarstellungen einrichten ließen. Neben Malerei und
Skulptur diente auch das Kunsthandwerk als Medium,
Wahlverwandtschaft zur Antike zu dokumentieren (vgl.
Barbe 2002(3); zur Funktion der Caesarenbildnisse s.a.
Inv. Nr. Lim 159–170, Kat. Nr. 160–171).

Schon die ersten Sueton-Ausgaben waren mit Darstellun-
gen der Caesaren ausgestattet, die auf antiken Münzen
beruhten. Anfang des 16. Jahrhunderts stach Marcantonio
Raimondi eine druckgraphische Folge von Caesarenköpfen

(T.I.B. 27, Nr. 501–12). Die Zusammenstellung Suetons ver-
änderte der Italiener allerdings, indem er Kaiser Caligula
durch Kaiser Trajan ersetzte. Diese Kupferstiche nutzten
zahlreiche Künstler als Bildvorlagen – auch eine beträcht-
liche Zahl an Maleremails wie ein Teller Jean Miettes
(Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. Nr. 44.166; Verdier 1967,
S. 195/96) oder eine Tellerrückseite Pierre Reymonds
(Los Angeles, Los Angeles County Museum, Inv. Nr. 48.2.1;
Caroselli 1993, S. 116–21) wurden nach ihnen gestaltet.
Im 17. Jahrhundert bedienten sich die Emaillieurs der
Laudin-Werkstatt allerdings der Kupferstiche des Flamen
Jacques II de Gheyn, die zuerst 1616 in einer Tacitus- und
1619 in einer Sueton-Ausgabe erschienen waren (vgl. New
Hollstein [D&F] Nr. 222–233). Im Unterschied zu Raimondi
kehrte de Gheyn zu der kanonischen Kaiserfolge Suetons
zurück. Während bei den italienischen Stichen nur einige
der Imperatoren mit Lorbeerkrantz gezeigt sind, stattete de
Gheyn alle mit dieser von Bändern gehaltenen Herrschafts-
insignie aus. Der Flame verzichtete gänzlich auf Gewänder
und setzte nur Maskerons auf einige Büstenansätze. Diese
sind als Bildkürzel für den Brustpanzer (vgl. Inv. Nr. Lim
153, Kat. Nr. 154) zu verstehen. Die Panzer waren oft mit
einem Bild des Medusenhauptes versehen, dem unheilab-
wehrende Kräfte zugeschrieben wurden. Die Bildnisse
gestaltete de Gheyn als Charakterköpfe und stattete sie mit
auffallend großen Augen, starken Nasolabialfalten sowie
ausgeprägten Wangenknochen und Halsmuskeln aus.

Laudin hielt sich weitestgehend an diese Vorlage, allerdings
verkehrte er die Hälfte der Profile. Blicken bei de Gheyn die
ersten sechs Caesaren der Folge nach links und die folgen-
den sechs nach rechts, richtete der Emaillieur die Köpfe als
sich gegenüberstehende Paare aus. Die physiognomische
Differenzierung de Gheyns, die auf die Charaktere der Dar-
gestellten hinweisen sollte, ist in der emaillierten Fassung
etwas verloren gegangen. Manche Merkmale zur Wieder-
erkennung blieben jedoch erhalten, beispielsweise unter-
scheidet die hohe Stirn Julius Caesar von Augustus, der mit
vollen Stirnlocken als ewig „jugendlich“ gezeigt ist. Nero ist
– entsprechend der Darstellungstradition – als einziger mit
Bart abgebildet. Die Klarheit der großen Augen verstärkte
Laudin, indem er um die Pupille eine goldene Linie zog und
die Iris mit einem goldenen Punkt markierte. Durch so
genanntes *impasto*, also den reliefartigen Auftrag von
weißem Glasfluss, erzielte Laudin eine sehr plastische Wir-
kung der Köpfe, allerdings wird der skulpturale Eindruck



Kat. Nr. 149

durch den gleichmäßig aufgetragenen Fleischtön ein wenig relativiert. In den dickeren Schichten des weißen Emails entstanden während des Brennprozesses teilweise kleine Blasen, die auf nicht ausreichend fein geriebenes Glaspulver hinweisen. Die Haartracht, die im Unterschied zur graphischen Vorlage sehr akkurat frisiert erscheint, strukturierte der Emailleur durch *enlevage* und durch einige Striche schwarzer Oxidmalerei. Die Haarkalotte des Hinterkopfs und die Stirn-, Schläfen- sowie Nackenlocken sind durch den grünen Lorbeerkrantz, der direkt über dem dunkelblauen Hintergrund und nicht über weißem Email gearbeitet ist, in zwei Kompartimente geteilt.

Unter den zahlreichen Caesarenbildnissen in Maleremail (s. folgende Katalognummern), haben sich in mehreren Sammlungen auch Beispiele – wenn auch nur wenige komplette Folgen – der etwas selteneren Rundmedaillons erhalten (Angers, *Musées des Beaux-Arts*, Inv. Nr. MTC 1168; Chancel 1991, Fig. 18 – Écouen, *Musée national de la Renaissance*, Inv. Nr. Cl. 22625-28 – Lyon, *Musée des Beaux-Arts*, Inv. Nr. D 601-607 – Oxford, *Ashmolean Museum*, Inv. Nr. Ant. 2402-05, 1887 – Paris, *Musée du Louvre*, Inv. Nr. MR R 260, 263-264, MR 2566; Baratte 2000, S. 401/02, S. 410 – Christie's London, 19.12.1977, Nr. 95 – Sotheby's 29.1.1998, Nr. 104; weitere Beispiele bei Bautier 1990, S. 89). Obwohl die Rundbilder, wie auch im Braunschweiger Beispiel, häufig signiert sind, besteht Unstimmigkeit bei der Zuweisung an Jacques I oder II Laudin. Während Bautier die Maleremails mit farblosem *contre-émail* Jacques I Laudin zuschreibt (Bautier 1990, S. 94), hält Baratte dies für ein Charakteristikum von Jacques II und verbindet – nach eigener Aussage hypothetisch – den älteren Laudin mit bläulichem *contre-émail* (Baratte 2000, S. 401, 410). Auch die chemische Zusammensetzung des Maleremails gibt keine letzte Klärung. Spricht das 1:1-Verhältnis von Arsen und Kobalt im Blauschwarz des Hintergrundes eigentlich für ein Entstehungsdatum bald nach 1600, so weist der hohe Anteil von über 30% Bleioxid in das fortgeschrittene 17. Jahrhundert. Angenommen werden kann lediglich, dass die Caesarenbildnisse vor 1689, dem Todesdatum Taverniers, entstanden sein müssen, da sie vermutlich aus dessen Nachlass nach Braunschweig gekommen sind.

Literatur: Riegel 1883, S. 226 (Jacques I Laudin) – Riegel 1887, S. 181 – Riegel 1891, S. 179 – Riegel 1897, S. 247 – Meier 1902, S. 87 (Jacques Laudin) – Meier 1907, S. 100 – Meier 1915, S. 106 – Meier 1921, S. 86

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

149

Julius Caesar

D 11,9 cm; G 42,2 g
Inv. Nr. Lim 148

Zustand: Oben und unten je ein Nagelloch, Email um die Bohrstelle gesplittet und mit Kittmasse gefestigt, so dass das untere Loch geschlossen ist. Kleine Fehlstellen in den Ergänzungen. Rückseitig Fehlstellen über den Nagellöchern ergänzt, im *contre-émail* zahlreiche Sprünge, Kupferträger weist großflächigen Grünspanbefall auf. Auf dem *contre-*

émail mit schwarzem Lack Lim 148; auf dem Rahmen Lederschild mit Inventarnummer, rückseitig auf dem Rahmen mit Bleistift No. 404

Die Büste ist mit einer in Gold aufgetragenen Umschrift versehen, die den Namen des Dargestellten sowie seinen Platz in der Folge angibt *IVLIVS CAESAR I*. In antikischer Manier wurde der Buchstabe *U* durch *V* ersetzt und die Buchstaben *A* und *E* zusammengezogen. Auf dem *contre-émail* trägt das Medaillon die Signatur *Laudin Emailleur au fauBour De magnine a Limoges IL*. Sie ist, wie die μ -RFA ergab, nicht als niedrig gebrannte Oxidmalerei aufgetragen, sondern als Bleifluss.

150

Augustus

D 11,9 cm; G 43,7 g
Inv. Nr. Lim 149

Zustand: Umlaufend Rand mit radialen Sprüngen; am oberen und unteren Rand Ergänzungen mit weißer Kittmasse, die Nagellöcher und umliegende Fehlstellen schließt. Entlang des Hinterkopfes Restaurierung mit Kaltemail. Im *contre-émail* zahlreiche Sprünge mit Splitterungen, darunter Grünspanbefall. Auf *contre-émail* mit schwarzem Lack 405, mit weißem Lack Lim 149; auf dem Rahmen Lederschild mit Inventarnummer, auf der Rahmenrückseite mit Bleistift No. 405 sowie No. 408

Die Umschrift *C T AVGVS TVS II* enthält die Buchstaben *C T*, die vielleicht als Kurzfassung von *OCT* (Octavian), dem eigentlichen Namen des Augustus, zu interpretieren sind (Bautier 1990, S. 92).

151

Tiberius

Farbabb. 44

D 11,9 cm; G 41,6 g
Inv. Nr. Lim 150

Zustand: Vorderseite gut erhalten, beidseitig kleine Fehlstellen an den Nagellöchern; zwei kleine Ausbrüche am linken Rand der Vorderseite; in weiten Partien des *contre-émail* Sprünge, unter denen Kupfer großflächig mit Grünspanentwicklung. Auf dem Rahmen Lederschild mit Inventarnummer, rückseitig auf dem Rahmen mit Bleistift No. 410; auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 150

Die Umschrift lautet *TIBERIVS CAESAR III*. Wie auch bei den anderen Köpfen der Folge ist der markante Nasenrücken durch den Auftrag eines zusätzlichen Streifen weißen Emails betont worden.



Kat. Nr. 149



Kat. Nr. 150



Kat. Nr. 151



Kat. Nr. 152

152 *Caligula*

D 11,8 cm; G 44,9 g
Inv. Nr. Lim 151

Zustand: Vorderseite gut erhalten, kleine Ausbrüche am oberen Nagelloch und am linken Rand. Rückseitig kleine Fehlstelle am oberen Nagelloch; im *contre-émail* einige Sprünge, darunter Grünspan. Auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack *Lim 151*, auf Rahmen Lederschild mit Inventarnummer; rückseitig auf dem Rahmen mit Bleistift *No. 407*

Im dick aufgetragenen weißen Email, mit dem die zusammengezogenen Augenbrauen markiert sind, haben

sich beim Brand zahlreiche Blasen gebildet (s. oben). Die Umschrift lautet *CAESAR CALIGVLA IIII*.

153 *Claudius*

D 11,9 cm; G 44,1 g
Inv. Nr. Lim 152

Zustand: Um das obere Nagelloch größere alte Restaurierung 2001 von U. Gerloff aufgearbeitet, wobei mit Modelliermasse Fehlstellen geschlossen worden sind. Retusche mit Kunstharzlack. Vor allem in der rechten Hälfte zahlreiche Sprünge im *contre-émail*, darunter Grünspan. Ausbruch um das obere Nagelloch mit Lack geschlossen.



Kat. Nr. 153



Kat. Nr. 154



Kat. Nr. 155



Kat. Nr. 156

Auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 152; auf dem Rahmen Lederschild mit Inventarnummer; auf dem Rahmen mit Bleistift No. 408

Um den Caesarenkopf ist mit Gold die Umschrift *CLAUDIVS CAESAR V* aufgebracht worden.

154

Nero

D 11,9 cm; G 41,9 g
Inv. Nr. Lim 153

Zustand: Altrestaurierung um das obere Nagelloch, diese 2002 von U. Gerloff ergänzt und retuschiert. Vom unteren

zieht sich bis zum rechten Rand größere Altrestaurierung; Fehlstellen und Risse 2002 von U. Gerloff geschlossen. Rückseitig Rand umlaufend ergänzt. Im *contre-émail* zahlreiche Schwundrisse. Auf dem Rahmen Lederschild mit goldgeprägter Inventarnummer, rückseitig zudem Bleistiftaufschriften No. 409 sowie 153; auf dem *contre-émail* in Schwarz 409 sowie mit schwarzem Lack Lim 153

Kaiser Nero, bezeichnet durch die Umschrift *NERO CLAVDIVS CAESAR VI*, wurde als einziger der zwölf Caesaren mit Bart dargestellt. Die Maske am Halsansatz ist ein bildliches Relikt des Brustpanzers, auf dem in Brusthöhe ein Medusenhaupt appliziert war.



Kat. Nr. 157

155

Otho

D 11,8 cm; G 42,8 g
Inv. Nr. Lim 154

Zustand: Guter Erhaltungszustand; minimale Absplitterungen am linken Rand und am unteren Nagelloch. Vor allem in der Mitte einige Sprünge im *contre-émail*, darunter Grünspan. Mit schwarzem Lack auf der Rückseite *Lim 154*, mit Bleistift rückseitig auf dem Rahmen *No. 406*; auf der Rahmenvorderseite Lederschild mit Inventarnummer

Die Umschrift *SILVIUS OTHO VIII* bezeichnet den Imperator.

156

Vitellius

D 11,9 cm; G 39,3 g
Inv. Nr. Lim 155

Zustand: Um das obere und größer um das untere Nagelloch spröde Altrestaurierungen, die unten teilweise wieder ausgebrochen sind. Im *contre-émail* am unteren, oberen und linken Rand Ausbrüche, die mit Lack geschlossen sind. Einige Sprünge im *contre-émail*, darunter Grünspan. Auf der Rückseite mit schwarzem Lack *411*, rückseitig auf dem Rahmen mit Bleistift *No. 411, 414, 155*

Die Umschrift *AVL VITELLIVS VIII* enthält mit *AVL* eine Abkürzung für den zweiten Namensteil des Vitellius, Aulus.



Kat. Nr. 158

157

Vespasian

D 11,8 cm; G 42,8 g
Inv. Nr. Lim 156

Zustand: Große Teile des oberen Randes mit vergilbter Altrestaurierung, aus der ein Stück herausgebrochen ist. Unteres Nagelloch mit kleiner Ergänzung. Im *contre-émail* kleine Fehlstellen am oberen und rechten Rand. Zahlreiche Sprünge im *contre-émail*, Kupfer darunter flächig Grünspanbefall. Auf *contre-émail* in Grau *413*, auf Rahmen Lederschild mit (falscher) Inventarnummer sowie rückseitig mit Bleistift *No. 413*

Um den Caesarenkopf liegt die Umschrift *FLAVIVS VESPASIANVS X*, die den Dargestellten bezeichnet. Der Inkarnatston ist um die Augen nicht flächendeckend aufgetragen, so dass um die Augen weiße Partien entstanden sind.

158

Titus

D 11,8 cm; G 43,1 g
Inv. Nr. Lim 157

Zustand: In der oberen Hälfte umlaufend Ergänzungen am Rand sowie an beiden Nagellöchern. Im *contre-émail* Fehlstellen am linken, rechten und oberen Rand. Einige wenige Sprünge im *contre-émail*, unter denen großflächig Grünspanbefall. Auf Rahmen Lederschild mit Inventarnummer sowie rückseitig mit Bleistift *No. 412*, auf *contre-émail* mit schwarzem Lack *412*

Das Medaillon trägt die Umschrift *TITVS VESPASIAN XI*.



Kat. Nr. 159

159

Domitian

D 11,9 cm; G 45,5 g

Inv. Nr. Lim 158

Zustand: Umlaufend mehrere Ergänzungen im weißen Rand, oberes Nagelloch dadurch geschlossen, am rechten Rand kleiner Ausbruch. Im *contre-émail* Fehlstelle um das obere Nagelloch. Einige Sprünge im sehr blasigen, dadurch weißlich wirkenden *contre-émail*, darunter stellenweise leichter Grünspanbefall. Auf Rahmen Lederschild mit Inventarnummer sowie rückseitig mit Bleistift *No. 414* sowie *158*

Wie auch Nero trägt Domitian, der durch die Umschrift *FLAVIVS DOMITIANVS XII* bezeichnet ist, ein Maskeron am Hals, das als Hinweis auf einen Brustpanzer zu lesen ist.

160–166

Sieben ovale Medaillons Profilköpfe römischer Caesaren

Laudin-Werkstatt, 2. Hälfte 17. Jahrhundert

Maleremail in Grisaille und Grün, Goldzeichnung; viereckige Rahmen aus dunklen Holzleisten, innere Einfassung aus Taxusholz, die Zwickel mit Elfenbeinauflagen gefüllt
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 602, 605–606, 608–610 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 415–418, 420–421, 423–425
Inv. Nr. Lim 159–160, 162, 165, 167–169

Technische Beschreibung: Ovale, leicht gewölbte Kupfermedaillons, auf diesen dunkelblaues Email (vermutlich über klarem Grundemail), darüber in Weiß Silhouette des Kopfes und in Grün den Lorbeerkranz angelegt. Weiß mit *impasto*. Hellrötlich laviert und fein gestrichelter Inkarnatston

sowie zusätzliche Akzentuierung der Lippen. Goldzeichnung. Farbloses *contre-émail*

Auf den ovalen Plaketten ist vor dunklem Hintergrund jeweils ein mit weißem Email angelegter Profilkopf zu sehen, den die Umschrift als Bildnis eines Caesaren ausweist. Darstellung und Schrift werden von einer dünnen goldenen Linie eingefasst. Die Bildnisse stammen aus einer Folge von zwölf Caesaren, deren Auswahl sich auf die Kaiserbiographien des antiken Schriftstellers Sueton stützt. Wie elf größere Rundbilder basieren die Darstellungen auf Kupferstichen von Jacques de Gheyn (vgl. Inv. Nr. 148–158, Kat. Nr. 149–159). Bei einer weitgehend identischen Formulierung lassen sich doch stilistische Unterschiede zwischen den beiden Folgen feststellen. Zwar ist bei den ovalen Bildnissen das Weiß im kräftigen *impasto* aufgetragen, doch ist die untere Schicht verhältnismäßig dünn, so dass der dunkle Hintergrund durch die helle Schicht scheint. Die Gesamtwirkung dieser Köpfe ist dadurch nicht nur unruhiger, sondern auch dunkler als die der Rundbilder. Hierzu trägt auch bei, dass die Haare durch schwarze, die weiße Farbschicht durchziehende Linien wiedergegeben sind, während sie bei den größeren Caesaren von hellgrau bis weiß gearbeitet und auf der obersten weißen Farbschicht weitere weiße Striche aufgetragen wurden. Nur die äußersten Locken wurden mit schwarzer Oxidmalerei ausgeführt – eine Technik, die der Emailleur der ovalen Medaillons gar nicht verwendet. Bei letzteren sind auch weitere Linien, beispielsweise um die Kinnlade oder um die Augen, sehr viel stärker formuliert. Ähnlich sind jedoch Goldlinie und der Punkt, mit denen die Pupille verziert sind.

Vergleichbare Medaillons haben sich in großer Zahl erhalten. Eine komplette Folge befindet sich beispielsweise in Düsseldorf (museum kunst palast, Inv. Nr. 20011–22) und im Kunsthandel wurde eine weitere angeboten (Sotheby's



Kat. Nr. 160

London, 13.1.1995, Nr. 1030). Des weiteren bewahren verschiedene Museen unvollständige Folgen der ovalen Caesarenbildnisse auf: in Écouen (Musée national de la Renaissance, Inv. Nr. Cl. 22629–34 – ebd., Inv. Nr. Cl. 10955–58) werden zehn, in Compiègne (Musée Vivenel, Inv. Nr. L 2993–97) fünf, in Mailand (Museo d'arte applicata, Inv. Nr. Smalti 59) sechs und in Zagreb (Museum Mimara, Inv. Nr. ATM 428/29) zwei verwahrt. Auch im Kunsthandel wurden immer wieder ganze Folgen oder einzelne Medallions angeboten (z.B. Sotheby's London, 22.4.1986, Nr. 178 – Sotheby's New York, 31.5.1990, Nr. 122 – ebd., 31.5.1995, Nr. 17).

Während die Braunschweiger Caesarenbildnisse im 18. Jahrhundert mit aufwändigen Rahmen versehen und wie autonome Bilder an die Wand gehängt wurden, sind sie ursprünglich im Kontext der Möbelproduktion verwendet worden. Vor allem Augsburger Kabinettschränke, die der Kunsthändler Philipp Hainhofer anfertigen ließ und vertrieb, weisen mehrfach französische Maleremails auf. In den Seitenteilen des ehemals in Berlin verwahrten sogenannten Pommerschen Kunstschranks, der 1615/16 entstand, waren ebenso Maleremails eingelassen wie in jenen des allgemein als Gustav-Adolf-Kunstschränk bezeichneten Möbels, das 1625–31 für den schwedischen König angefertigt worden war (vgl. Netzer 1999, S. 22). Die Schaufront eines um 1620 entstandenen Kabinettschranks zieren zwei Maleremails mit mythologischen Darstellungen (Alfter 1986, Nr. 22). Vermutlich aus Salzdahlum, dem Schloss, das Herzog Anton Ulrich ab 1688 errichten ließ, stammt ein weiterer Schränk, in den eine vollständige Serie von ovalen Caesarenbildnissen eingelassen ist (Hannover, Kestner-Museum, Inv. Nr. WM IV 6; s. S. 13, Abb. 2). Diese Medallions sind den Braunschweiger Stücken in Größe und Ausformulierung sehr ähnlich, eine Variation bilden die gelb-roten Schleifen des Lorbeerkränzes.

Literatur: Riegel 1883, S. 227 – Riegel 1887, S. 181 – Riegel 1891, S. 179 – Riegel 1897, S. 247

160

Augustus

H 7,5 cm; B 5,8 cm; G 10,6 g
Inv. Nr. Lim 159

Zustand: Größere Ergänzung am oberen Rand, die das obere Nagelloch schließt. Neuvergoldung von AVG und der Einfassungslinie. Kleine Absplitterung am unteren Nagelloch. Einige Sprünge in der Oberfläche. Im *contre-émail* größere Fehlstelle in der oberen Hälfte ergänzt. Einige vertikale Sprünge mit geringfügigen Absplitterungen. Lederschild mit Inventarnummer auf der Vorderseite, auf Rahmenaußenseite Papierschildchen mit Nummer in roter Tinte 415. Rückseitig auf dem Rahmen mit Bleistift 423, auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 159

Die Umschrift bezeichnet den ersten römischen Kaiser
C T AVG VSTVS II.



Kat. Nr. 161



Kat. Nr. 162



Kat. Nr. 163



Kat. Nr. 164

161 *Tiberius*

H 7,4 cm; B 5,7 cm; G 9,7 g
Inv. Nr. Lim 160

Zustand: Große Ergänzung am oberen Rand einschließlich eines Teils der Haare und des Lorbeerkranzes. Weitere Ergänzungen um das untere Nagelloch und an der rechten Seite. Sprünge vor allem im oberen rechten Viertel. Fehlstellen im *contre-émail* am linken und oberen Rand sowie um das untere Nagelloch mit Lack geschlossen; Sprünge in der linken Hälfte, darunter Grünspanentwicklung. Auf dem Rahmen Lederschild sowie an der Seite Schildchen mit Nummer in roter Tinte 416; auf der Rahmenrückseite mit Bleistift 421, auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 160

Die Umschrift *TIBERIVS CAESAR III* bezeichnet den Dargestellten als Tiberius, den Stiefsohn des Augustus.

162 *Claudius*

H 7,5 cm; B 5,7 cm; G 10,9 g
Inv. Nr. Lim 162

Zustand: Rissige Ergänzung am oberen Rand, dort goldene Linien erneuert und Nagelloch geschlossen. Kleine Ergänzung am unteren Nagelloch. Im *contre-émail* Ergänzung am oberen Rand sowie einige Sprünge mit leichter Grünspanentwicklung. Auf dem Rahmen Lederschild mit Inventarnummer sowie Papierschildchen mit Nummer in roter Tinte 418; auf dem Rahmen rückseitig mit Bleistift 426, auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 162

Das Bildnis des Nachfolgers Caligulas ist mit der Umschrift *CLAUDIVS CAESAR V* versehen.

163 *Nero*

H 7,5 cm; B 5,6 cm; G 10,4 g
Inv. Nr. Lim 165

Zustand: Größere Ergänzung am oberen Rand, wodurch das Nagelloch geschlossen wurde; in diesem Bereich Neuergoldung der Linien und der Buchstaben *CAESA*. Kleine Ergänzung am unteren Nagelloch, das mit Kittmasse gefüllt. Auf der Rückseite über den Nagellöchern dicke Schicht graue Kittmasse. Kleiner Ausbruch im *contre-émail* am linken Rand. Einige Sprünge. Auf dem Rahmen Lederschild mit Inventarnummer sowie an der Seite Papierschildchen mit Nummer in roter Tinte 421. Rückseitig auf dem Rahmen mit Bleistift 424, auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 165

Die Umschrift lautet *NERO CLAVDIVS CAESAR VI*.

164

Galba

H 7,5 cm; B 5,7 cm; G 9,8 g

Inv. Nr. Lim 167

Zustand: Ergänzung um das obere Nagelloch, das dadurch geschlossen wurde; goldene Einfassungslinie erneuert. Weitere Ergänzung am linken Rand. Auf der Rückseite Ergänzung über dem oberen Nagelloch. Um die Fehlstelle einige Sprünge im *contre-émail*. Auf dem Rahmen Lederschild mit Inventarnummer sowie mit Nummer in roter Tinte, von der nur die letzte Ziffer erhalten ..4; mit Bleistift auf der Rahmenrückseite 419; auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 167

Das Bildnis des Servius Galba trägt die Umschrift *SER GALBA VII*.



Kat. Nr. 165

165

Otho

Farbabb. 45

H 7,5 cm; B 5,7 cm; G 9,8 g

Inv. Nr. Lim 168

Zustand: Ergänzung um das obere Nagelloch, das dadurch geschlossen wurde; Neufassung der goldenen Einfassungslinie sowie des Buchstabens *O*. Geringfügiger Ausbruch am unteren Nagelloch. Auf der Rückseite Ergänzung über dem oberen Nagelloch. Einige Sprünge im *contre-émail* in der oberen Hälfte sowie Splitterungen in der rechten Hälfte und am unteren Nagelloch; z.T. mit leichter Grünspanentwicklung. Auf dem Rahmen Lederschild mit Inventarnummer sowie Papierschildchen mit Nummer in roter Tinte 424. Rückseitig auf dem Rahmen mit Bleistift 418, auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 168

Das Medaillon trägt die Umschrift *SILVIUS OTHO VIII*.



Kat. Nr. 166

166

Vitellius

H 7,4 cm; B 5,4 cm; G 9,9 g

Inv. Nr. Lim 169

Zustand: Oberer und unterer Rand ergänzt, Nagellöcher geschlossen, goldene Linie und Umschrift (*VITELI*) erneuert. Beide Altrestaurierungen teilweise wieder ausgebrochen. Auf der Rückseite am oberen Rand Ergänzung mit weißer Masse; größere Fehlstelle um das untere Nagelloch. Im *contre-émail* zahlreiche Sprünge mit großflächigem Befall von Grünspan. Auf dem Rahmen Lederschild mit Inventarnummer sowie Papierschildchen mit Nummer in roter Tinte 425. Auf der Rahmenrückseite mit Bleistift 422; auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 169

Die Umschrift *AVL VITELIVS VIII* enthält eine Abkürzung für den Beinamen Aulus sowie in dem ergänzten Teil einen Schreibfehler, es fehlt ein *L*.

167–168

Zwei ovale Medaillons Profilköpfe römischer Caesaren

Laudin-Werkstatt, 2. Hälfte 17. Jahrhundert

Maleremail in Grisaille, Grün, Gelb, Goldzeichnung; viereckige Rahmen aus dunklen Holzleisten, innere Einfassung aus Taxusholz, die Zwickel mit Elfenbeinauflagen gefüllt
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 602 & 605 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 417 & 420
Inv. Nr. Lim 161 & 164

Technische Beschreibung: Ovale, leicht gewölbtes Kupfermedaillon, auf diesem dunkelblaues Email (vermutlich über klarem Grundemail), darüber in Weiß Silhouette und in Grün Lorbeerkrantz angelegt. Schleife des Kranzes in opakem Gelb. Weiß mit kräftigem *impasto*. Rötlich laviertes Inkarnat sowie zusätzliche Akzentuierung der Lippen mit Eisenrot. Goldzeichnung. Farbloses *contre-émail*

Die ovalen Medaillons mit Caesarenbildnissen vor dunklem Grund entsprechen in ihrer Größe, Komposition, technischen Ausführung und ihren stilistischen Merkmalen weitest in Braunschweig aufbewahrten Medaillons (Inv. Nr. Lim 159ff., Kat. Nr. 160–166.). Lediglich in der Gestaltung des Bandes, das den Lorbeerkrantz zusammenhält, zeigt sich eine kleine Abweichung. Dieses Detail ist hier nicht mit weißem, sondern mit gelbem, opakem Email aufgetragen worden. In seiner chemischen Zusammensetzung weist dieser Glasfluss Spezifika auf, die erst im 17. Jahrhundert auftreten. Während das opake Gelb, das in der Frühzeit des Maleremails, beispielsweise im Werk des so genannten Monvaerni-Meisters (vgl. Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. 1898, 219; Netzer 1999, S. 62/63), verwendet wurde, lediglich aus Blei- und Zinnoxid besteht, finden sich in dem „späten“ Gelb auch Antimon und Zink.

Die geringfügigen Abweichungen, die diese Folge von Caesarenbildnissen von vergleichbaren Folgen unterscheidet, machen deutlich, dass es sich um Ergebnisse von Serienproduktionen handelt. Im Unterschied zu den größeren und sorgfältiger ausgearbeiteten Rundbildern (Inv. Nr. Lim 148–158, Kat. Nr. 149–159), die eine Signatur tragen, sind die ovalen Medaillons nur in Ausnahmefällen monogrammiert (vgl. Sotheby's London, 13.1.1995, Nr. 1030). Zumeist handelt sich um schematisch ausgeführte Werkstattarbeiten.

Literatur: Riegel 1883, S. 227 – Riegel 1887, S. 181 – Riegel 1891, S. 179 – Riegel 1897, S. 247

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

167

Tiberius

H 7,5 cm; B 5,8 cm; G 10,8 g
Inv. Nr. Lim 161

Zustand: Ausbruch am unteren Rand, Kupfer leicht eingedellt. *Contre-émail* am unteren Rand gesplittert; vertikale



Kat. Nr. 167



Kat. Nr. 168

Sprünge, darunter leichte Grünspanentwicklung. Auf dem Rahmen Lederschild mit Inventarnummer sowie Papierschildchen mit Nummer in roter Tinte 417; auf dem Rahmen rückseitig mit Bleistift 425, auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 161

Das Caesarenbildnis ist mit der Umschrift *TIBERIVS CAESAR III* bezeichnet.

H 7,5 cm; B 5,8 cm; G 10,9 g
Inv. Nr. Lim 164

Zustand: Ergänzung um beide Nagellöcher, die dadurch geschlossen wurden. Auf der Rückseite über den Nagellöchern Ergänzungen mit grauer Masse. Wenige Risse im *contre-émail*. Auf dem Rahmen Lederschild mit Inventarnummer sowie an der Seite Papierschildchen mit Nummer in roter Tinte 420. Rückseitig auf dem Rahmen mit Bleistift 417, auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 164

Die Umschrift lautet *CLAUDIVS CAESAR V*.

169–171

Drei ovale Medaillons Profilköpfe römischer Caesaren

Laudin-Werkstatt, 2. Hälfte 17. Jahrhundert

Maleremail in Grisaille und Grün, Goldzeichnung; viereckige Rahmen aus dunklen Holzleisten, innere Einfassung aus Taxusholz, die Zwickel mit Elfenbeinauflagen gefüllt. Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 604, 607 & 611 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 419, 422 & 426
Inv. Nr. Lim 163, 166 & 170

Technische Beschreibung: Ovale, leicht gewölbte Kupfertafelchen, auf diesen dunkelblaues Email (vermutlich über farblosem Grundemail). Über dem dunklen Grund Köpfe in Weiß sowie Lorbeerkranz in grünem transluzidem Email angelegt. Gestrichelt aufgetragener, rötlicher Inkarnatston, zudem Eisenrot für Lippen, Nasenlöcher und Linie über den Augen. Punktuell graubraune Oxidmalerei. Goldzeichnung. Farbloses *contre-émail*

Die Ausformung dieser ovalen Caesarenbilder folgt einem Schema, nach dem zahlreiche ähnliche Medaillons angefertigt worden sind. Von Vergleichsbeispielen in der Braunschweiger Sammlung (Inv. Nr. 159ff., Kat. Nr. 160–166.) unterscheiden sich diese drei Maleremails durch die Farbe des Lorbeerkranzes, dessen Grün weniger zum Gelb tendiert, und durch die Gestaltung der Haartracht, für die der Emailleur in geringerem Maße schwarze *enlevage*-Linien einsetzte, aber die Locken zum Gesicht hin mit graubrauner Oxidmalerei auftrug.

Literatur: Riegel 1883, S. 227 – Riegel 1887, S. 181 – Riegel 1891, S. 179 – Riegel 1897, S. 247



Kat. Nr. 169

169

Claudius

H 7,2 cm; B 5,7 cm; G 6,4 g
Inv. Nr. Lim 163

Zustand: Kupfergrund am oberen Rand ausgebrochen und verbogen. An den Bruchkanten Fehlstellen mit brüchiger Ergänzung, diese mit Lack abgedichtet. Unteres Nagelloch ausgerissen, Sprünge in der Oberfläche. Im *contre-émail* oben und unten Ausbrüche, Reste einer harzigen Ergänzung; Grünspanausblühungen. Zahlreiche Sprünge, darunter etwas Grünspanentwicklung. Auf dem Rahmen Lederschild mit Inventarnummer sowie Papierschildchen mit Nummer in roter Tinte 411; auf dem Rahmen rückseitig mit Bleistift 415, auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 163

Das Medaillon trägt die Umschrift *CLAUDIVS CAESAR V*.

170

Galba

H 7,5 cm; B 5,7 cm; G 8,5 g
Inv. Nr. Lim 166

Zustand: Ergänzung am oberen Rand, Nagelloch geschlossen, goldene Einfassungslinie dort erneuert. *Contre-émail* um das obere Nagelloch etwas ausgebrochen. Sprünge vor allem oben und unten, darunter Grünspanentwicklung. Auf dem Rahmen Lederschild mit Inventarnummer sowie Papierschildchen mit Nummer in roter Tinte 422; auf dem Rahmen rückseitig mit Bleistift 420, auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 166



Kat. Nr. 170

Das Caesarenbildnis ist mit der Umschrift *SER GALBA VII* bezeichnet.

171

Vespasian

H 7,5 cm; B 5,7 cm; G 8,8 g

Inv. Nr. Lim 170

Zustand: Größere Ergänzung am unteren Rand (einschließlich Halsansatz), Nagelloch geschlossen. Ergänzung um das obere Nagelloch, dieses dadurch geschlossen. Goldene Einfassungslinie an restaurierten Stellen erneuert. Sprünge in der Oberfläche. Auf der Rückseite analog zur Vorderseite Ergänzungen; am rechten Rand kleine Absplitterung. Einige Sprünge im *contre-émail*, darunter leichte Grünspanentwicklung. Auf dem Rahmen Lederschild mit Inventarnummer sowie Papierschildchen mit Nummer in roter Tinte 426; mit Bleistift auf der Rahmenrückseite 416; auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack 426 sowie Lim 170

Die Umschrift lautet *FLAVIVS VESPASIANVS X*.

172–176

Fünf ovale Medaillons *Profilköpfe römischer Caesaren*

Laudin-Werkstatt, 2. Hälfte 17. Jahrhundert

Maleremail in Grisaille und Grün, Hellblau, Gelb und Rot, Goldzeichnung; viereckige Rahmen aus dunklen Holz-



Kat. Nr. 171

leisten, innere Einfassung aus Taxusholz, die Zwickel mit Elfenbeinauflagen gefüllt

Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 612–614, 616–617 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 427–429, 431–432

Inv. Nr. Lim 171–173, 175–176

Technische Beschreibung: Kleine, ovale Kupfertäfelchen; über farblosem Grundemail dunkelblaues Email. Darüber Silhouette in Weiß mit *enlevage* angelegt. Fein rötlich laviertes Inkarnatston nicht flächendeckend aufgetragen; zusätzliche Akzentuierung der Lippen sowie der oberen Augenlider mit Eisenrot. Lorbeerkrantz mit transluzidem grünen Maleremail, die Schleifen in opakem Rot, Gelb und Hellblau. Binnenzeichnung ausschließlich durch bräunliche Oxidmalerei auf der Oberfläche, keine *enlevage*-Linien. Aufschriften und Einfassungslinien in Gold. Farbloses, sehr blasiges *contre-émail*

Vor dunklem Hintergrund ist auf jedem Medaillon mit weißem Email ein Caesarenbildnis in Profilsicht angelegt, das – wie andere Beispiele der Braunschweiger Sammlung – nach Kupferstichen von Jacques II de Gheyn gestaltet worden ist (vgl. Inv. Nr. Lim 148–158, Kat. Nr. 149–159). Der Lorbeerkrantz ist mit transluzidem, zum Gelblichen tendierenden grünen Email ausgeführt worden. Die Schleife besteht aus sich abwechselnden Streifen von opakem Gelb und Rot und endet in erhaben aufgesetzten Punkten von opakem hellblauen Email. Der Emailleur trug das weiße Email sehr flächig auf und setzte die Technik des *enlevage*, des Gestaltens von Flächen durch das Variieren der Emaildicke, nur sehr spärlich ein. Plastizität suchte er zu erreichen, indem er den Inkarnatston nicht flächendeckend auftrug, sondern kleine Partien als optisch erhöhte Lichtpunkte weiß stehenließ. Die Haartracht wurde nicht nur

durch in das Weiß eingeritzte Linien differenziert, sondern auch durch graubraun aufgemalte Striche. Mit dieser Oxidmalerei wurden sämtliche Linien, Schraffuren wie Konturen, dargestellt. Mit Gold wurden Details wie eine Linie um die Pupille, die obersten Haarsträhnen und eine Einfassungslinie am unteren Rand der Büste aufgetragen. Die Inschrift ist mit kleeblattartigen Rosetten, die Ziffern sind mit Sternchen eingefasst – beide mit Goldzeichnung ausgeführt. Der Emailleur dieser Medaillons reduzierte also die genuine Technik des Maleremails, *enlevage*, und ersetzte sie durch Oxid- und Goldmalerei, die sowohl schneller aufgetragen als auch niedriger, und somit risikoärmer, gebrannt werden konnten.

Literatur: Riegel 1883, S. 227 – Riegel 1887, S. 182 – Riegel 1891, S. 180 – Riegel 1897, S. 248

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

172

Augustus

H 7,3 cm; B 5,5 cm; G 12,2 g

Inv. Nr. Lim 171

Zustand: Ergänzungen am rechten oberen und am unteren Rand, dort goldene Einfassungslinie erneuert. Ausbrüche am oberen und linken Rand. Rückseitig umlaufend kleine Ausbrüche am Rand sowie an den Nagellöchern. Mehrere Sprünge im *contre-émail*, darunter etwas Grünspanentwicklung. Auf dem Rahmen Lederschild mit Inventarnummer sowie Papierschildchen mit Nummer in roter Tinte 427; mit Bleistift auf der Rahmenrückseite 431; auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 171

Das Medaillon trägt die Umschrift: *IVL CAESAR OCTAVIAN*.



Kat. Nr. 172



Kat. Nr. 173



Kat. Nr. 174

173

Tiberius

H 7,4 cm; B 5,6 cm; G 11,0 g

Inv. Nr. Lim 172

Zustand: Oberes Nagelloch ausgerissen, kleine Absplitterungen am Rand. Im *contre-émail* kleine Ausbrüche, mehrere, vor allem horizontale Sprünge, darunter etwas Grünspanentwicklung. Auf dem Rahmen Lederschild mit Inventarnummer sowie Papierschildchen mit aufgedruckter Nummer 428; mit Bleistift auf der Rahmenrückseite 428; auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 172

Die Umschrift lautet *TIBERI CLAVDIVS NERO III*.

174

Caligula

H 7,4 cm; B 5,6 cm; G 14,1 g

Inv. Nr. Lim 173

Zustand: Kleiner Ausbruch am unteren Rand. Im *contre-émail* wenige Sprünge, Kupferfläche mit Spuren von Grünspanbefall. Auf dem Rahmen Lederschild mit Inventarnummer sowie Papierschildchen mit unleserlicher Nummer in roter Tinte; mit Bleistift auf der Rahmenrückseite 430; auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 173

Das Bildnis ist mit der Umschrift *CAESAR CALIGVLA IIII* bezeichnet. Im weißen Email sind mehrfach kleine, aufgeplatzte Blasen zu sehen, die während des Brandes entstanden sind.

175

Claudius

H 7,4 cm; B 5,6 cm; G 10,5 g

Inv. Nr. Lim 175

Zustand: Am linken Rand größere Ergänzung, diese weitgehend wieder ausgebrochen. Buchstaben *LA* fehlen. Ergänzungen mit neuer Einfassungslinie am rechten oberen und unteren Rand. Kleine Ausbrüche des *contre-émail* um das obere Nagelloch und am rechten Rand. Einige Sprünge, Kupfer mit flächigem Grünspanbefall. Auf dem Rahmen Lederschild mit Inventarnummer sowie Papierschildchen mit Nummer in roter Tinte 431; auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 175

Das erste Wort der unvollständigen Umschrift *C..VDIVS GERMANICVS* V nennt den Namen des Dargestellten.

176

Nero

Farbabb. 46

H 7,4 cm; B 5,5 cm; G 10,4 g

Inv. Nr. Lim 176

Zustand: Nagellöcher geschlossen, am unteren Rand Ergänzung. Schwundriss im Bereich der Wange. Im *contre-émail* einige Sprünge vor allem in der Mitte, darunter großflächige Grünspanentwicklung. Auf dem Rahmen Lederschild mit Inventarnummer sowie Papierschildchen mit unleserlicher Nummer in roter Tinte; auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 176

Das Medaillon trägt die Umschrift *CLAVDIVS NERO CALIGVLA VI*. Mit Eisenrot sind an den Augen Krähenfüße in Rot aufgemalt.



Kat. Nr. 175



Kat. Nr. 176

177–178

Zwei ovale Medaillons Profilköpfe römischer Caesaren

Laudin-Werkstatt, 2. Hälfte 17. Jahrhundert

Maleremail in Grisaille und Grün, Hellblau, Gelb und Rot, Goldzeichnung; viereckige Rahmen aus dunklen Holzleisten, innere Einfassung aus Taxusholz, die Zwickel mit Elfenbeinauflagen gefüllt

Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 615 & 618 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 430 & 433

Inv. Nr. Lim 174 & 177

Technische Beschreibung: Kleine, ovale Kupfertäfelchen, auf diesen über farblosem Grundemail dunkelblaues Email. Darüber Silhouette in Weiß mit *enlevage* angelegt. Fein rötlich lavierte Tönung des Inkarnats nicht flächendeckend aufgetragen, zusätzliche Akzentuierung der Lippen sowie der oberen Augenlider mit Eisenrot. Lorbeerkranz mit transluzidem grünen Maleremail, die Schleifen in opakem Rot, Gelb und Hellblau. Binnenzeichnung ausschließlich durch bräunliche Oxidmalerei auf dem Glas, keine *enlevage*-Linien. Aufschriften und Einfassungslinien in Gold. Farbloses, sehr blasiges *contre-émail*

Die beiden Medaillons entsprechen technisch und stilistisch einer zweiten, ebenfalls unvollständig erhaltenen Folge von Caesarenbildnissen (Inv. Nr. Lim 171–175, Kat. Nr. 172–176).



Kat. Nr. 177

177

Caligula

H 7,4 cm; B 5,6 cm; G 16,2 g

Inv. Nr. Lim 174

Zustand: Ausbruch am linken oberen und am unteren Rand; oberes Nagelloch ausgerissen, um die Bruchstelle kleine Ausbrüche. Im *contre-émail* einige horizontale Sprünge, darunter etwas Grünspanentwicklung. Am oberen und linken Rand Absplitterungen. Auf dem Rahmen Lederschild mit Inventarnummer sowie Papierschildchen mit Nummer in roter Tinte 430; mit Bleistift auf der Rahmenrückseite 432; auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 174

Die Umschrift lautet C CAESAR CALIGVLA IIII.

178

Nero

H 7,4 cm; B 5,6 cm; G 14,3 g

Inv. Nr. Lim 177

Zustand: Im *contre-émail* einige horizontale Sprünge, großflächige Grünspanentwicklung. Auf dem Rahmen Lederschild mit Inventarnummer sowie Papierschildchen mit aufgedruckter Nummer 433; mit Bleistift auf der Rahmenrückseite 427; auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 177

Das Medaillon trägt die Umschrift CLAVDIVS NERO CALIGVLA VI.



Kat. Nr. 178

179–190

Zwölf achteckige Täfelchen *Profilköpfe römischer Caesaren*

Laudin-Werkstatt, 2. Hälfte 17. Jahrhundert

Maleremail in Grisaille, opakem Grün, Blau und Gelb, Goldzeichnung; viereckige Rahmen aus dunklen Holzleisten, innere Einfassung aus Taxusholz, die Zwickel mit Elfenbeinauflagen gefüllt

Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 626–637 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 441–452

Inv. Nr. Lim 184–195

Technische Beschreibung: Achteckige, leicht gewölbte Täfelchen; über dem farblosen Grundemail dunkelblaues Email, darüber Profilkopf mit weißem Email, opak-grüner Lorbeerkranz mit Bändern, letztere mit opakem blauen, grünen, gelben oder weißen Email angelegt. Binnenzeichnung mit *enlevage*-Linien. Umschrift in Gold. Farbloses *contre-émail*

Die achteckig geschnittenen Täfelchen zeigen jeweils einen bekränzten Caesarenkopf in Profil, der mit einer Umschrift in Gold namentlich bezeichnet wird. Wie zahlreiche Vergleichsstücke, beispielsweise eine Folge von Rundbildern, sind die Köpfe nach Graphiken von Jacques II de Gheyn gearbeitet (vgl. Inv. Nr. Lim 148–158, Kat. Nr. 149–159). Die bei anderen Beispielen meist nur gekürzt von de Gheyn übernommenen Umschriften werden hier fast vollständig wiedergegeben. Von den Vergleichsstücken unterscheidet diese Folge weiterhin, dass kein Inkarnatston aufgetragen wurde. Fast vollständig auf Weiß- und Grauwerte reduziert, erinnern die Köpfe an die Wiedergabe von Steinskulpturen. Bis auf eine Linie um die Pupille und die Aufschrift, die mit ornamentalen Goldranken eingefasst ist, wurde auch keine Goldzeichnung eingesetzt, was die strenge Wirkung der Bildnisse erhöht. Sehr effektiv verwendete der Emailleur allerdings opakes Hellgrün, um mit einigen Strichen den Lorbeerkranz farblich zu fassen. Bei einigen Stücken wurde auch das Schleifenband mit diesem Grün, mit opakem Gelb oder Blau aufgetragen.

Eine Differenzierung der weißen Flächen wurde mit Hilfe der *enlevage*-Technik erzielt: Das Weiß wurde in zwei Schichten aufgetragen, wobei die unterste nur sehr dünn über dem dunkelblauen Untergrund liegt, der durch das Weiß schimmert und so einen Grauton erzielt. Die zweite, nur partiell aufgetragene Schicht arbeitet Muskeln, Knochen und dem Licht zugewandte Stellen heraus. Da hier zwischen den dunkleren und helleren Partien keine graduellen Übergänge geschaffen wurden, haben diese Höhungen eine flächige und unruhige Wirkung. Im dick aufgetragenen weißen Email sind mehrfach kleine, während des Brennprozesses aufgeplatzte Bläschen zu sehen. Dieses Phänomen lässt sich mit nicht ausreichend fein geriebener Glasmasse erklären. Weiterhin ist die nicht vollständige Homogenität des blauen Hintergrundes zu notieren, durch den die Kupferplatte stellenweise durchschimmert. Insgesamt handelt es sich um souveräne, aber auch schematische Wiederholungen des weit verbreiteten Themas.



Kat. Nr. 179

Literatur: Riegel 1883, S. 227 – Riegel 1887, S. 182 – Riegel 1891, S. 180 – Riegel 1897, S. 248 – Speel 2001/02, S. 30 (Inv. Nr. Lim 187)

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

179

Julius Caesar

H 9,8 cm; B 7,5 cm; G 16,7 g

Inv. Nr. Lim 184

Zustand: Kleine Absplitterungen am linken und rechten Rand sowie um das untere Nagelloch. Auf der Rückseite um beide Nagellöcher kleine Splitterungen; in der linken Hälfte Sprünge im *contre-émail*, unter diesen Kupfer mit Grünspanbefall. Kupferrand umlaufend mit leichtem Grünspanbefall. Auf Rahmen Lederschild mit Inventarnummer, Papierschildchen mit roter Tinte 441 sowie rückseitig mit Bleistift 442. Auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 184

Die Umschrift lautet *IVL CAESAR DICT PERP I*, was als *JULIUS CAESAR DICTATOR PERPETUUS I* zu lesen ist. Den Lorbeerkranz hält ein grünes Band.

180

Augustus

H 9,8 cm; B 7,6 cm; G 18,1 g

Inv. Nr. Lim 185

Zustand: Ergänzung um das untere Nagelloch, kleiner Ausbruch am linken oberen Rand. Gold berieben. *Contre-émail* um das untere Nagelloch etwas ausgebrochen; in der oberen Hälfte Bündel von Sprüngen mit leichter Splitterung, darunter Grünspan. Auf Rahmen Lederschild mit Inventarnummer, Papierschildchen mit roter Tinte 442 sowie rückseitig mit Bleistift 443. Auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack *Lim 185*

Das Caesarenbildnis ist mit der Umschrift *IVL CAESAR OCTAVIANVS AVGVSTVS II* bezeichnet. Das Schleifenband ist in einem hellen Grün emailliert.



Kat. Nr. 180

181

Tiberius

H 9,8 cm; B 7,6 cm; G 18,1 g

Inv. Nr. Lim 186

Zustand: Gut, minimale Ausbrüche am rechten und linken Rand. Im *contre-émail* in der oberen Hälfte wenige Sprünge. Auf Rahmen Lederschild mit Inventarnummer, auf Papierschildchen mit roter Tinte unleserliche Nummer sowie rückseitig mit Bleistift 445. Auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack *Lim 186*

Die Umschrift lautet *TIBERIVS CLAVDIVS NERO III*. Ein weißes Band hält den Lorbeerkranz zusammen.



Kat. Nr. 181



Kat. Nr. 182



Kat. Nr. 183

182 *Caligula*

H 9,9 cm; B 7,6 cm; G 17,3 g
Inv. Nr. Lim 187

Zustand: Umlaufend am Rand mehrere kleine Ausbrüche, dort Grünspan. Gold berieben. Rand mit kleinen Fehlstellen im *contre-émail*, zudem umlaufend mit Grünspanbefall; einige Sprünge, darunter Grünspan. Auf Rahmen Lederschild mit Inventarnummer, Papierschildchen mit aufgedruckter Nummer No. 444 sowie rückseitig mit Bleistift 444. Auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 187

Das Bildnis ist mit der Umschrift *CAESAR CALIGVLA IIII* bezeichnet. Mit opakem Gelb führte der Emailleur das Band am Lorbeerkrans aus. Die untere Wangenpartie wirkt sehr dunkel, da sie nur mit einer hauchdünnen Schicht weißen Emails gestaltet ist und das darunter liegende Blau den Farbeindruck bestimmt.

183 *Claudius*

H 9,8 cm; B 7,6 cm; G 17,4 g
Inv. Nr. Lim 188

Zustand: Kleine Ausbrüche mit Grünspanbefall am linken Rand und an beiden Nagellöchern. Gold berieben. Rückseitig geringfügige Ausbrüche an beiden Nagellöchern sowie einige Sprünge im *contre-émail*, Kupfer mit leichtem



Kat. Nr. 184

Grünspanbefall. Auf Rahmen Lederschild mit Inventarnummer, Papierschildchen mit roter Tinte 445 sowie rückseitig mit Bleistift 450. Auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 188

Claudius, der mit der Umschrift *TI CLAVDIVS GERMANICVS V* bezeichnet ist, ist mit einem Lorbeerkrans bekrönt, der von einem grünen Band zusammengehalten wird.

184 *Nero*

H 9,8 cm; B 7,6 cm; G 14,9 g
Inv. Nr. Lim 189

Zustand: Kleine Ausbrüche am rechten Rand; einige Sprünge. Gold berieben. Auf der Rückseite kleiner Ausbruch am oberen Nagelloch sowie einige Sprünge im *contre-émail*. Unter diesen sowie umlaufend am Rand Kupfer mit Grünspanbefall. Auf Rahmen Lederschild mit Inventarnummer, Papierschildchen, auf dem mit roter Tinte die unvollständige Nummer 44 sowie rückseitig mit Bleistift 441. Auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 189

Die Umschrift lautet *CLAVDIVS NERO DOMITIVS VI*, das Schleifenband ist mit opakem Blau gestaltet.

185
Galba

H 9,8 cm; B 7,6 cm; G 18,4 g
Inv. Nr. Lim 190

Zustand: Ergänzung um das obere Nagelloch. Gold berieben. Rückseitig ebenfalls um das obere Nagelloch ergänzt. Im *contre-émail* kleine Absplitterung am rechten Rand, einige lange Sprünge; unter diesen sowie im oberen rechten Viertel wolkenartig Kupfer mit Grünspanbefall. Auf Rahmen Lederschild mit Inventarnummer, Papierschildchen, auf dem mit roter Tinte 447, sowie rückseitig mit Bleistift 449. Auf dem *contre-émail* mit blauem Lack 449, mit schwarzem Lack *Lim 190*

Der siebte Caesar der Folge ist mit der Umschrift *SER GALBA VII* bezeichnet, sein Lorbeerkranz wird durch ein opak-blaues Band gehalten.

186
Otho

H 9,7 cm; B 7,6 cm; G 18,2 g
Inv. Nr. Lim 191

Zustand: Kleine Ausbrüche in der oberen rechten Ecke und am rechten Rand; unten einige lange Sprünge. Unteres Nagelloch mit Glas zugelaufen. Gold etwas berieben. Im *contre-émail* einige Sprünge; dort sowie am Rand der Kupferplatte Grünspanbefall. Auf Rahmen Papierschildchen mit aufgedruckter Nummer *No. 448* sowie rückseitig mit Bleistift 448. Auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack *Lim 191*



Kat. Nr. 185

Farbabb. 48

Das Medaillon trägt die Umschrift *SALVVS OTHO VIII*. Der Lorbeerkranz des Imperators wird von einem hellblauen Band gehalten.

187
Vitellius

H 9,8 cm; B 7,6 cm; G 15,2 g
Inv. Nr. Lim 192

Zustand: Kleine Ausbrüche am unteren Nagelloch, am rechten und linken Rand sowie im Bereich der Haarkalotte; freiliegendes Kupfer mit Grünspan. Einige Sprünge. Gold etwas berieben. Auf der Rückseite Ausbrüche am unteren Rand, Sprünge mit Splitterungen des *contre-émails* in der Mitte, dort Grünspan. Auf Rahmen Lederschild mit Inventarnummer, Papierschildchen mit roter Tinte 449 sowie rückseitig mit Bleistift 446. Auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack *Lim 192*

Die Umschrift lautet *AVL VITELLIVS VIII*; ein weiß emailiertes Band hält den Lorbeerkranz.

188
Vespasian

H 9,8 cm; B 7,6 cm; G 17,7 g
Inv. Nr. Lim 193

Zustand: Linke Seite bis zum Gesicht ergänzt, rissige Altrestaurierung teilweise wieder ausgebrochen. Ergänzungen



Kat. Nr. 186



Kat. Nr. 187



Kat. Nr. 188

an beiden Nagellöchern, diese dadurch geschlossen. Über den restaurierten Partien goldene Einfassungslinie und Inschrift erneuert. Einige Sprünge. Auf der Rückseite rechte Seite ergänzt. Sprünge mit Splitterungen, darunter etwas Grünspanentwicklung. Auf dem Rahmen rückseitig Bleistiftaufschrift 452, seitlich Papierschildchen mit roter Aufschrift 450. Auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 193

Wegen des Schadens in der linken Hälfte ist die Umschrift [FLAVI]VS [V]ESPASIANVS X nicht vollständig erhalten sowie zum Teil erneuert. Der Lorbeerkrantz wird von einem opakgelben Band gehalten.

189 Titus

H 9,8 cm; B 7,6 cm; G 17,0 g
Inv. Nr. Lim 194

Zustand: Größerer Ausbruch um das untere Nagelloch sowie kleine Fehlstellen am oberen Nagelloch und am linken Rand. Sprünge. Ausbrüche des *contre-émail*s um beide Nagellöcher sowie kleiner Ausbruch am rechten Rand. Auf Rahmen Lederschild mit Inventarnummer, Papierschildchen mit roter Tinte 451 sowie rückseitig mit Bleistift 447. Auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 194

Das Medaillon ist mit der Umschrift TITVS FLAVVS VESPAS X bezeichnet; der Lorbeerkrantz wird von einem opak-grünen Band gehalten.



Kat. Nr. 189

190

Domitian

H 9,8 cm; B 7,6 cm; G 16,3 g

Inv. Nr. Lim 195

Zustand: Fehlstellen am linken, oberen und unteren Rand. Unteres Nagelloch mit Glasmasse gefüllt. Wenige Sprünge. Im *contre-émail* wenige Sprünge, Kupferrand teilweise mit Grünspanbefall. Auf Rahmen Lederschild mit Inventarnummer, Papierschildchen mit roter Tinte 452 sowie rückseitig mit Bleistift 451. Auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 195

Die Umschrift lautet *FLAVIVS DOMITIANVS XII*. Der Lorbeerkranz wird durch ein opak-gelbes Band gehalten. An Kinn, Nasenspitze und oberhalb der Augenbrauen lässt das weiße Email viele offene Blasen erkennen, die während des Brennens von nicht ausreichend feinem Glaspulver entstehen.



Kat. Nr. 190

191–195

Fünf ovale Medaillons Profilköpfe römischer Caesaren

Anonym, 1. Hälfte 17. Jahrhundert

Maleremail in Grisaille, Goldzeichnung; viereckige Rahmen aus dunklen Holzleisten, innere Einfassung aus Taxusholz, die Zwickel mit Elfenbeinauflagen gefüllt. Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 619–623 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 434–438. Inv. Nr. Lim 178–182

Technische Beschreibung: Über farblosem Grundemail dunkelblaues Email. Darstellung mit weißem Email, Binnenzeichnung mit *enlevage*. Schrift und Einfassungslinie mit Gold. Farbloses und blaues *contre-émail*

Die fünf Caesarenköpfe im Profil, die durch eine Umschrift namentlich gekennzeichnet und nummeriert sind, entstammen einer Folge von ehemals zwölf Bildnissen römischer Imperatoren. Letztlich von einer literarischen Quelle ausgehend, nämlich den im 16. Jahrhundert sehr populären Caesarenviten von Sueton, beruhen diese und vergleichbare Folgen auf der Rezeption antiker Münzbilder. Während sich die Emailleure im fortgeschrittenen 17. Jahrhundert, vor allem die Laudin-Werkstatt, zumeist der Kupferstiche von Jacques II de Gheyn als Bildvorlagen bedienten, griff der Emailleur dieser Medaillons auf die Werke Marcantonio Raimondis (T.I.B. 27, Nr. 501–12) zurück (vgl. Inv. Nr. Lim 148–158, Kat. Nr. 149–159). Im Unterschied zu de Gheyn zeigt Raimondi einige Caesaren mit Ansätzen eines Mantels, stattete sie allerdings nicht alle mit Lorbeerkränzen aus. Die Kupferstiche des Italieners, die keine Nummerierung tragen, regten den Emailleur zu den vorliegenden Arbeiten an, bei denen er dann arabische Ziffern hinzufügte.

Im Vergleich zu anderen Folgen des 17. Jahrhunderts sind diese Caesarenbildnisse minimalistisch gearbeitet: ohne Inkarnatston, ohne zusätzliche Farbe neben der Hintergrundfarbe und dem Weiß, ohne Goldzeichnung bis auf die Aufschrift. Binnenzeichnung und plastische Gestaltung durch *enlevage* wurden nur sehr grob und wenig präzise ausgeführt, so dass die Darstellungen eine unruhige Gesamtwirkung zeigen. Auffallend sind zwei Streifen von dick aufgetragenem weißen Email, die an den Schläfen Adern oder Falten darstellen, und die Gestaltung der Mundwinkel durch zwei bogenförmig auseinander laufende Linien. Eine stilistisch vergleichbare, aber vollständige Folge befindet sich in französischem Privatbesitz (Verviers). Die fünf Braunschweiger Medaillons werden in den alten Inventaren (H 62, H 32) zusammen mit einem stilistisch verwandten Rundbild (Inv. Nr. Lim 183, Kat. Nr. 196) genannt – allerdings erwähnt dieser Katalogeintrag sieben Caesarenköpfe, von denen schon im 19. Jahrhundert einer fehlte.

Literatur: Riegel 1883, S. 227 – Riegel 1887, S. 182 – Riegel 1891, S. 180 – Riegel 1897, S. 248

191

Julius Caesar

H 7,4 cm; B 5,9 cm; G 8,6 g

Inv. Nr. Lim 178

Zustand: Rand umlaufend mit Altrestaurierung, die unten rechts wieder ausgebrochen ist. Am oberen Rand größere Ergänzung, die das Nagelloch überdeckt. Rückseitig ebenfalls Ergänzung über dem Nagelloch. Im *contre-émail* Ausbrüche am Rand und einige Sprünge, darunter Grünspanentwicklung. Auf Rahmen Lederschild mit Inventarnummer, Papierschildchen mit roter Tinte 437 sowie rückseitig mit Bleistift 440. Auf *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 178

Das Medaillon trägt die Umschrift *C IVLIVS C~SAR 1.*



Kat. Nr. 191

192

Augustus

H 7,3 cm; B 5,9 cm; G 10,2 g

Inv. Nr. Lim 179

Zustand: Rand umlaufend mit kleinen Ergänzungen, die unten und links wieder ausgebrochen sind. Über dem Nagelloch oben größere Ergänzung, Teil der goldenen Einfassungslinie und Aufschrift (*ANVS*) ergänzt. Rückseitig Kupferrand umlaufend mit Grünspan; Fehlstelle im *contre-émail* am oberen Rand ergänzt. Einige Sprünge. Auf Rahmen Lederschild mit Inventarnummer, Papierschildchen mit aufgedruckter Nummer No. 435 sowie rückseitig mit Bleistift 435. Auf dem *contre-émail* mit schwarzem Lack Lim 179

Augustus ist ohne Lorbeerkranz dargestellt. Angedeutet ist jedoch ein Mantel, der von einer Agraffe gehalten wird. Das Bildnis ist mit der Umschrift *C~SAR OCTAVIANVS AVGVSTVS 2* bezeichnet.



Kat. Nr. 192

193

Claudius

H 7,4 cm; B 5,9 cm; G 10,9 g

Inv. Nr. Lim 180

Zustand: Platte leicht verzogen. Rand umlaufend gefestigt sowie teilweise ergänzt. Sprünge mit großen, gefestigten Scherben auf der rechten Seite. Umlaufende goldene Linie stark berieben, Aufschrift zum Teil erneuert. *Contre-émail* rissig, Kupfer z.T. mit Grünspanbefall. Über dem Nagelloch oben sowie am unteren Rand graue Ergänzungsmasse. Auf Rahmen Lederschild mit Inventarnummer, Papierschildchen mit roter Tinte 436 sowie rückseitig mit Bleistift 437. Auf *contre-émail* mit weißem Lack Lim 180

Das Medaillon trägt die Umschrift *CLAVDIVS TIBERIVS 5.*



Kat. Nr. 193



Kat. Nr. 194

194

Vitellius

H 7,3 cm; B 5,7 cm; G 8,4 g

Inv. Nr. Lim 181

Zustand: Nagelloch am oberen Rand ausgerissen; Rand oben, links und unten mit Ergänzungen, die zum Teil wieder ausgebrochen sind. Am unteren Rand kleines Loch in der Kupferplatte. Im *contre-émail* mehrere Sprünge, darunter Grünspanbefall. Ergänzung unten rechts. Auf Rahmen Lederschild mit Inventarnummer, Papierschildchen mit roter Tinte 437 sowie rückseitig mit Bleistift 439. Auf *contre-émail* mit weißem Lack Lim 181

Vitellius – mit ausgeprägten Stirnfalten und Bart versehen – ist mit der Umschrift *AVLVS VITELLIVS 9* bezeichnet.

195

Domitian

H 7,3 cm; B 5,7 cm; G 10,4 g

Inv. Nr. Lim 182

Zustand: Ergänzungen am oberen Rand sowie im unteren rechten Viertel. Rückseitig Ergänzungen um das Nagelloch sowie am linken und unteren Rand; Grünspanbefall. Auf Rahmen Lederschild mit Inventarnummer, Papierschildchen mit unleserlicher Aufschrift in roter Tinte sowie rückseitig mit Bleistift 432. Auf *contre-émail* mit weißem Lack Lim 182

Kein Lorbeerkrantz, sondern nur die Umschrift *DOMITIANVS 12* bezeichnet den Dargestellten als Caesaren.



Kat. Nr. 195

Rundes Medaillon *Profilkopf eines römischen Caesaren*

Anonym, 1. Hälfte 17. Jahrhundert

Dm 6,2 cm; G 8,4 g

Maleremail in Grisaille

Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 624 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 438 Inv. Nr. Lim 183

Technische Beschreibung: Farbloses Grundemail, darüber ganzflächig dunkelblaues Email; Darstellung in weißem Email. Binnenzeichnung mit *enlevage*. Umschrift in Gold. Klares und leicht bräunliches *contre-émail*

Zustand: Größere Altrestaurierung am oberen Rand, die das Nagelloch überdeckt, sowie kleinere am linken und rechten Rand. Fehlstellen 2001 von U. Gerloff mit Modelliermasse geschlossen und mit Kunstharzlack angepasst. Sprünge in der Oberfläche. Gold stark berieben. Im *contre-émail* größere Ergänzungen am rechten, linken und oberen Rand. Kupferträger mit Grünspanbefall. Aufschrift mit weißem Lack *Lim 183*

Der Männerkopf im Profil, der in Weiß vor dunklem Hintergrund angelegt ist, lässt sich anhand der Umschrift als römischer Caesar identifizieren – allerdings ist heute von Claudius nur noch *VDIVS* erhalten, wobei die Buchstaben *IVS* über einer alten Restaurierung neu aufgetragen worden sind. Das Medaillon gehörte ursprünglich zu einer Folge von zwölf Caesaren (vgl. Inv. Nr. Lim 148–158, Kat. Nr. 149–159), von der sich mit den Medaillons *Julius Caesar* (Clermont-Ferrand, Musée Ranquet, Inv. Nr. 57–243–1), *Otho* (Saumur, Musée du château; vgl. Bautier 1990, S. 92) und *Domitian* (Hamburg, Privatbesitz) drei weitere Beispiele erhalten haben. Stilistisch ähnelt die sehr kursorische, auf farbliche Akzente verzichtende Darstellung fünf ovalen Caesarenköpfen in Braunschweig (Inv. Nr. Lim 178–182, Kat. Nr. 191–195).

Literatur: Riegel 1883, S. 227 – Riegel 1887, S. 182 – Riegel 1891, S. 180 – Riegel 1897, S. 248



Kat. Nr. 196

Hélie Poncet

Nur wenig ist von diesem Emailleur, der 1669 verstarb (Guibert 1908, S. 198), bekannt. Er signierte einige Arbeiten mit seinem Namen und der Ortsangabe Limoges (vgl. Inv. Nr. Lim 107/108, Kat. Nr. 197/198). Ein heute verschollenes Maleremail, das eine Genredarstellung mit Bauern zeigt, trägt den Stempel *HP* (Netzer 1999, S. 160). Bekannt sind ausschließlich Werke in Grisaille, darunter finden sich Heiligendarstellungen (vgl. Baratte 2000, S. 390) und profane Themen.

197–198

Zwei Tafeln *Reiterkämpfe*

Hélie Poncet, vor 1669

monogr. in Schwarz u.r. *HP*; sign. rückseitig *PONCET EMR. proche St Michel A. Lymoges. HP.*

Maleremail in Grisaille, Goldzeichnung

Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 663/664 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 478/779

Inv. Nr. Lim 107/108

Technische Beschreibung: Rechteckige, gleichmäßig gewölbte Platten aus dünnem Kupfer. Farbloses Grundemail, darüber ganzflächig dunkelblaues Email, Darstellung mit weißem Email. Details mit *enlevage*-Linien, schwarzer Oxidmalerei und Goldzeichnung. Farbloses *contre-émail*

Beide querformatigen Tafeln zeigen Kampfgetümmel, bei denen angreifende Reiter, sich aufbäumende Pferde und Gefallene ineinander verschränkt sind. Von den flächig weißen bzw. dunklen Vorder- und Hintergrundstreifen hebt sich das kriegerische Geschehen friesartig ab. Trotz der dicht gedrängten Gestalten, die jeden Blick in die Raumtiefe verstellen, bleibt die Darstellung lesbar. Durch feine Abstufungen der Grauwerte und durch kräftige Konturlinien ist jede einzelne Figur deutlich von ihren Nachbarn abgesetzt. Trotz der bildparallelen Komposition entsteht eine gewisse Räumlichkeit durch perspektivische Verkürzungen – beispielsweise durch die Rückenfigur eines Reiters (Inv. Nr. Lim 107) oder durch einen in die Bildtiefe ragenden, gefallenen Pferdekörper (Inv. Nr. Lim 108). Die Fahnen treten optisch zurück, da sie nur mit einer sehr dünnen Schicht weißen Emails angelegt sind und somit dunkler wirken. Der Emailleur bediente sich als Vorlage zweier Radierungen von Antonio Tempesta, die aus einer wohl 1599 entstandenen Folge stammen (T.I.B. 36, Nr. 831/33). Den Darstellungen des Italieners, die das kriegerische Geschehen in äußerster Nahansicht zeigen, fügte der Emailleur eine Boden- und eine Himmelszone hinzu. Auch Noel II Laudin nutzte die Radierungen Tempestas für den Dekor einer Schale, die sich heute in Dresden befindet (Grünes Gewölbe, Inv. Nr. III 48).

Charakteristisch für das Œuvre von Hélie Poncet, der eine der beiden Tafeln monogrammiert und rückseitig signiert hat, ist die sehr glatte Oberfläche des dunklen Hintergrundes. Das Weiß scheint relativ flüssig aufgetragen worden



Kat. Nr. 197



Kat. Nr. 198

zu sein, da die fließenden Übergänge der Modellierungen wie laviert wirken. Poncet verwendete auch in seinen weiteren Arbeiten keinen Inkarnatston und beließ die Figuren vollständig weiß. Tafeln Poncets mit mythologischen Szenen befinden sich in Baltimore (Walters Art Gallery, Inv. Nr. 44.173/74; Verdier 1967, S. 394/95) und Écouen (Musée national de la Renaissance, Inv. Nr. Cl. 13078; dort Martial Ydeux zugeschrieben). Mindestens ein Caesarenbildnis stammt von seiner Hand (Bautier 1990, S. 84). Eine Jagdscene wurde im Kunsthandel als Arbeit von Jean III Pénicaut verkauft (Aukt. Kat. Julius Böhler München, 14.5.1994, Nr. 217). Im Berliner Kunstgewerbemuseum befand sich ehemals die Darstellung zechender Bauern (Netzer 1999, S. 160). Im Katalog der Sammlung Didier-Petit, die Mitte des 19. Jahrhunderts in Lyon bestand, sind zwei Heiligenbilder von Hélié Poncet aufgelistet, nämlich eine *Hl. Maria Magdalena* (Didier-Petit 1843, S. 8) und ein *Hl. Ignatius von Loyola* (Didier-Petit 1843, S. 12, Nr. 87).

Literatur: Riegel 1883, S. 229 (H. Poncet) – Riegel 1887, S. 177 – Riegel 1891, S. 175 – Riegel 1897, S. 243 – Meier 1902, S. 89 (H. Poncet) – Meier 1907, S. 102 – Meier 1915, S. 105 – Meier 1921, S. 86

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

197

Reiterkampf

H 15,8 cm; B 22,7 cm; G 156,1 g
Inv. Nr. Lim 107

Zustand: An allen vier Seiten je ein Nagelloch, das rechte mit Kittmasse geschlossen. 1884 durch C. Bourdet obere rechte Ecke bis in die Darstellung ergänzt; Kittmasse mit Lackmalerei wellig, rissig und z.T. wieder ausgebrochen. Ergänzung am oberen Nagelloch, z.T. wieder ausgebrochen, dort Grünspan. Kleinere Ergänzungen am rechten und unteren Rand, unten kleine Ausbrüche; freiliegendes Kupfer mit Grünspanbefall. Rückseitig obere linke Ecke großflächig mit Splitterungen und Ausbrüchen. Kleinere Ausbrüche am linken, oberen und am rechten Rand sowie in der rechten unteren Ecke. Im *contre-émail* zahlreiche Sprünge, wolkiger Grünspanbefall. Auf dem *contre-émail* Papierschildchen mit Bleistiftaufschrift 478. Laut Inventar (H 62) ehemals mit vergoldetem Kupferahmen

In der rechten unteren Ecke ist das in Schwarz aufgebrachte Monogramm *HP* zu sehen. Die Rückseite trägt die ebenfalls in Schwarz ausgeführte Signatur *PONCET EM^R. proche St Michel A. Lymoges. HP*.

198

Reiterkampf

H 15,7 cm; B 22,7 cm; G 165,4 g
Inv. Nr. Lim 108

Zustand: An allen vier Seiten je ein Nagelloch. 1884 durch C. Bourdet Ergänzungen in beiden oberen Ecken, am rechten Rand bis in die Darstellung und um das untere Nagelloch. Fehlstellen um das obere Nagelloch, an der rechten Ecke und am rechten Rand. Im *contre-émail* Sprünge, unter



Kat. Nr. 197

diesen Grünspanbefall. Fehlstellen in der linken oberen Ecke, am linken oberen und unteren Nagelloch sowie am unteren Rand. Auf dem *contre-émail* Papierschildchen mit Bleistiftaufschrift 479. Laut Inventar (H 62) ehemals mit vergoldetem Kupferahmen

Nacharbeiten aus dem 19. Jahrhundert

199

Farbabb. 50

Rechteckige Tafel Bildnis der Isabella Clara Eugenia

Anonym, 2. Hälfte 19. Jahrhundert

H 17,9 cm; B 13,2 cm; G 113,9 g
Polychromes Maleremail, Goldzeichnung
1991 gekauft auf einer Auktion des Kunst- und Auktionshauses Jürgen Fischer in Heilbronn
Inv. Nr. Lim 226

Technische Beschreibung: Rechteckige, leicht gewölbte Tafel aus hellem Kupfer. Farbloses Grundemail, darüber polychromes Email oder Weiß; weiteres polychromes Email partiell über dem Weiß. Unbekleidete Körperpartien mit *enlevage* modelliert. Orangerot laviertes Inkarnat; zudem rötliche Akzentuierung (Lippen). Goldzeichnung. Farbloses *contre-émail*

Zustand: Alle vier Ecken ergänzt sowie Ergänzung am oberen Rand. Einige, lange Sprünge über der gesamten Fläche. Einige Sprünge im *contre-émail*, darunter wolkige Grünspanentwicklung. Auf dem *contre-émail* mit weißem Lack Lim 226

Das Ganzfigurenporträt zeigt eine junge Frau in höfischer Tracht – sie ist durch die in Gold aufgetragene Aufschrift *ISABELLA CLARA EVGLA LIPIZ HISPANI REG 1615* bezeichnet. Die Dargestellte trägt ein langes, violettes Kleid mit Spitzenmanschetten, das ebenso wie der kurzärmelige blaue Mantel mit braunem (Pelz-)Besatz verziert ist. Den Hals umschließt eine breit gerüschte Krause. Auf dem hochgesteckten Haar sitzt ein goldenes Diadem. In der linken Hand hält die Dargestellte ein Spitzentaschentuch. Die rechte Hand ruht auf dem Tisch, der zusammen mit den Bodenka-

cheln einziger Hinweis auf ein nicht näher definiertes Interieur ist. Als Bildvorlage kann ein Gemälde nach Frans II Pourbus gelten (Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. Nr. 320; Ausst. Kat. Brüssel 1998, S. 21/22). Die Aufschrift, die hinter der Dargestellten zu liegen scheint, entfaltet räumliche Wirkung. In der rechten Ecke des Bildfeldes ist ein Wappenschild sichtbar, das von einer in Gold gemalten Krone überwölbt wird. Es zeigt – ebenfalls in Gold – auf rotem Grund in der linken Hälfte einen stehenden heraldischen Löwen, die rechte Seite weist schmale vertikale Balken auf. Die Dargestellte, eine Tochter von Philipp II. von Spanien und von Elisabeth von Valois, war mit Albrecht von Österreich verheiratet. Das Paar hatte die Regentschaft in den südlichen Niederlanden inne, die sie stärker an Spanien banden. Die Aufschrift bezeichnet Isabella Clara – entsprechend einer biographischen Ausschmückung des 19. Jahrhunderts – als Königin von Spanien.

Stilistische und technische Auffälligkeiten lassen eine Entstehung dieses Maleremails im frühen 17. Jahrhundert zweifelhaft erscheinen. Die unter dem farblosen *contre-émail* sichtbare Kupferplatte erscheint sehr hell und gleichmäßig, so dass an eine industrielle Fertigung zu denken ist. Ausdruck und Machart des Gesichtes können ebenfalls nicht als typisch für die Zeit um 1615 gelten. Das feine, fast puppenhafte Antlitz, dessen Glasmasse in seinem schimmernden Glanz an Porzellan erinnert, weist in das 19. Jahrhundert. Auch für den transluziden, blaugrünen Farbton des Hintergrunds gibt es keine Vergleichstücke im 17. Jahrhundert. Die Analyse der chemischen Zusammensetzung bestätigt, dass es sich um ein Maleremail aus dem 19. Jahrhundert handelt. Im Blaugrün des Hintergrunds konnte Chrom nachgewiesen werden – ein Element, das erst seit 1802 verwendet wurde.

Naturwissenschaftlicher Kommentar von H. Bronk und S. Röhrs

Es handelt sich zweifelsfrei um eine Arbeit des 19. Jahrhunderts (Begründung dazu siehe Inv. Lim 219a, Kat. Nr. 200).

Lit.: Heilbronner Kunst- und Auktionshaus Jürgen Fischer, Auktion 63, 19.10.1991, Keramik-Kunst, S. 157 – Gazette des Beaux-Arts 119, 1992, S. 39, Nr. 125 (Neuanschaffung) – Bronk/Müsch 2002, S. 87

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

200

Teller Biblische Szene / Maske

Farbabb. 51

Frankreich?, 2. Hälfte 19. Jahrhundert

Dm 30 cm; G 338,0 g

Polychromes Maleremail, Maleremail in Grisaille, Goldzeichnung

1910 als Vermächtnis von August Vasel, Beierstedt, in die Sammlung gekommen

Inv. Nr. Lim 219a

Technische Beschreibung: Flacher Teller mit breiter Fahne und wulstig umgebogenem Rand. Sehr dichtes, dunkelblaues Grundemail, darüber im Spiegel ganzflächig und



Kat. Nr. 199

sonst stellenweise weißes Email, dann polychromes Email; *enlevage*, teilweise mit spürbarem *impasto* (Fahne); Binnenezeichnung durch *enlevage*-Linien und grauschwarze Oxidmalerei. Rötlich laviertes Inkarnat; Goldzeichnung. Unterseite: Dunkelblaues Grundemail, darüber Weiß, rötlich laviertes Inkarnat, Goldzeichnung. Zustand: Schwundrisse und einige Sprünge; Gold partiell berieben. Leichte Kratzer auf der Standfläche. Auf der Unterseite aufgeklebtes Schildchen mit Aufschrift in brauner Tinte ZL I 6297

Der polychrom gearbeitete Teller zeigt im Spiegel eine alttümliche Szene, die in einer Palastarchitektur spielt. Vor einem thronenden Fürsten, dem zwei Männer von beiden Seiten mit großen Fächern Luft zuwenden, befinden sich drei Personen. Zwei haben sich vor dem Thron niedergeworfen, der dritte, ein älterer Mann, ist im Schreiten begriffen und weist gleichzeitig mit erhobenem Zeigefinger gen Himmel. Die Darstellung konnte nicht eindeutig identifiziert werden – die Gewänder lassen jedoch eine alttestamentarische Begebenheit vermuten, Palme und Löwe deuten zudem auf den orientalischen Raum. Möglicherweise bezieht sich die Geste des Stehenden, der auf den Himmel verweist, auf eine Geschichte im Buch Daniel (Dan. 6). König Darius von Babylonien verbot, Gebete an jemand anderen außer ihn zu richten, und belegte jede Zuwiderhandlung mit dem Tod in der Löwengrube. Der gläubige Daniel fährt mit seinen Lobpreisungen Gottes fort, wird von Neidern verraten und in die Löwengrube geworfen. Der Fingerzeig des Mannes könnte als Hinweis auf die Standhaftigkeit Daniels, der Löwe auf sein weiteres Schicksal gedeutet werden. Möglich ist jedoch auch, dass die Szene eine Prophezeiung darstellt.



Kat. Nr. 200

Die breite Fahne ist opulent mit Ornamenten aus Masken, Früchten, Mischwesen und Ranken verziert. Das Zentrum der Unterseite nimmt eine in Grisaille gearbeitete, verschleierte Maske ein, die von in Gold gemalten Arabesken umgeben wird. Auf die Fahne wurde ebenfalls in Gold ein geometrisches Muster aufgetragen, das aus doppelten Zickzacklinien besteht. Ein ähnlicher Unterseitendekor findet sich auf einem weiteren Teller, allerdings mit einem Mischwesen als zentralem Motiv (Privatsammlung Carpen-ter; siehe *Glass on Metal* 4, June 1985, S. 34).

Neben der schwer zu deutenden Ikonographie charakterisieren zahlreiche stilistische und technische Besonderheiten den Teller: Die Gesichter des ornamentalen Fahnen-schmuckes sind beispielsweise ungewöhnlich detailgenau und ebenmäßig. Das sehr stilisierte Arabeskenmotiv der Unterseite ist ebenso untypisch für das 16. Jahrhundert wie das geometrische Ornament. Es erinnert vielmehr an Maleremails des 19. Jahrhunderts. Die großen Federfächer, die in der Hauptszene dargestellt sind, lassen gar an Arbeiten des *Art Nouveau* um 1900 denken. Auch die Farbauswahl lässt an einer Entstehung des Tellers in der Renaissance zweifeln. Dies gilt vor allem für das schwierig zu meisternde, transluzide Rot, das hier außergewöhnlich üppig eingesetzt wurde, und das kräftige Hellblau, für das es keinen Vergleich bei originalen Stücken gibt. Insgesamt stehen ungewöhnlich viele transluzide Farben nebeneinander und bilden einen unruhigen Effekt. Die Analyse der chemischen Zusammensetzung bestätigt den Zweifel am vermeintlichen Alter des Tellers. Der extrem hohe Bleigehalt in einigen Glasflüssen, der niedrige Grad an Verunreinigungen und das Vorkommen von Bleiarsenat, einem typischen Trübungsmittel des 19. Jahrhunderts, schließen eine Entstehung vor 1800 aus.

Naturwissenschaftlicher Kommentar von H. Bronk und S. Röhrs

Sehr eindeutig fällt in den meisten Fällen die Identifizierung von Fälschungen anhand der Materialanalyse aus: In zwei Fällen bestätigte sie zweifelsfrei eine schon vermutete



Kat. Nr. 200

Herstellung während der Zeit des Limoges Revivals in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts: Die polychrome Platte mit einer Darstellung der spanischen Prinzessin Isabella Clara (Inv. Nr. Lim 226) und der bereits in seiner Farbigkeit auffällige Teller (Inv. Nr. Lim 219a) enthielten opakes Weiß auf der Basis von Bleiarsenat (erst ab dem 18. Jahrhundert gebräuchlich). Für Inv. Nr. Lim 226 wurde außerdem das Element Chrom (ab etwa 1802) in den blau-grünen Bereichen nachgewiesen. Weitere Indizien sind der durchgängig sehr hohe Bleigehalt (20-56% PbO) in den transparenten Farbflüssen und die nur sehr niedrigen oder nicht nachweisbaren Mengen an Verunreinigungen (Ni im Blau, Ti, Ba, P, Mg, Cl, Rb, Sr in allen Farben).

Literatur: nicht publiziert

vgl. für die Ergebnisse der μ -RFA die Tabelle im Anhang

Verschollene Objekte

Die beiden folgenden Maleremails befanden sich nach 1945 noch im Besitz des Herzog Anton Ulrich-Museums. Die erhaltenen Fotografien entstanden um 1970. Auf den Karteikarten, die August Fink anfertigte, werden keine Maße genannt.

(201)

Rundes Medaillon *Maria mit dem Kinde*

Anonym, 16. Jahrhundert

Maleremail in Grisaille, Goldzeichnung; viereckiger Rahmen aus dunklen Holzleisten, innere Einfassung aus Taxusholz, die Zwickel mit Elfenbeinauflagen gefüllt
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 689 sowie im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 504
Inv. Nr. Lim 43



Kat. Nr. 201

Das runde Täfelchen – so lässt das einzige erhaltene Foto vermuten – ist in Grisaille ausgeführt und zeigt eine weibliche Sitzfigur mit Kind, die Gottesmutter mit Jesus. Laut Inventarkarte war das Objekt ehemals mit einer in Gold aufgetragenen Inschrift versehen. Auch der Nimbus war ehemals in Gold ausgeführt. Die Maße sind nicht bekannt, doch bezeichnen die alten Inventare das Objekt als *klein*.

Literatur: Riegel 1883, S. 231 – Riegel 1887, S. 170 – Riegel 1891, S. 168 – Riegel 1897, S. 236

(202)

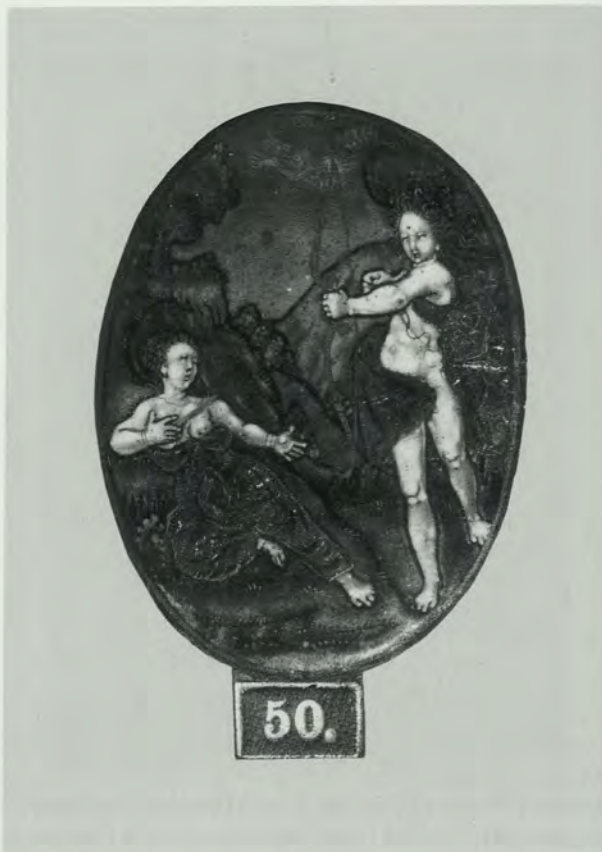
Ovales Medaillon *Kephalos und Prokris* / *Stehender Krieger*

Monogrammist I.C., 2. Hälfte 16. Jahrhundert
Monogr. unten *I.C.*

Polychromes Maleremail, wohl mit *paillons*, Goldzeichnung
Aufgeführt im Inventar H 62 (vor 1785) unter Nr. 690 sowie
im Inventar H 32 (zwischen 1785 und 1806) unter Nr. 505
Inv. Nr. Lim 50

Das beidseitig gestaltete Medaillon zeigt auf der einen Seite eine mythologische Darstellung, Kephalos und Prokris, auf der anderen die Standfigur eines Kriegers vor einer Landschaft. Auf der Seite der mehrfigurigen Szene trägt das Medaillon das Monogramm *I.C.* Das 1884 von C. Bourdet restaurierte Objekt ist – nach Maßgabe des einzigen erhaltenen Fotos – mit einem aufgeklebten Lederschild, auf dem die Inventarnummer in Gold geprägt war, gekennzeichnet. Die Maße sind nicht bekannt, doch bezeichnen die alten Inventare das Objekt als *klein*.

Literatur: Riegel 1883, S. 231 – Riegel 1887, S. 170 – Riegel 1891, S. 168 – Riegel 1897, S. 236



Kat. Nr. 202



Kat. Nr. 202

Tabellen zu den Materialanalysen

Legende

Alle Gehaltsangaben sind in Gewichtsprozent (Gew. %).

n.d. = nicht detektiert; det. = detektiert, jedoch Wert nicht berechnet.

Alter:

Das kunsthistorisch bestimmte Alter kann teilweise eine Ungenauigkeit von etwa +/- 25 Jahren beinhalten.

Mit „?“ sind nicht zugeordnete Stücke versehen.

Werkstatt: (nicht alle in der Sammlung des HAUM vertreten)

| | | | |
|----|---|----|----------------------------------|
| ? | unbekannt | 18 | Jean Court di Vigier |
| 1 | Pierre Reymond | 19 | Laudin (Werkstatt allgemein) |
| 2 | Monvaerni Meister | 20 | Jehan II Limosin |
| 3 | Monogrammist I.L. | 21 | Meister IDC |
| 4 | Jaques II Laudin | 22 | Monogrammist B.B. |
| 5 | Aeneas Meister | 23 | Jaques I Laudin |
| 6 | Meister des Retabel von
Mesnil-sous-Jumièges | 24 | Martial Reymond |
| 7 | Monogrammist I.C. | 25 | Penicaud (Werkstatt allgemein) |
| 8 | Jean I Pénicaut | 26 | Monogrammist C.N. |
| 9 | Pierre I Courteys | 27 | N. Laudin (Nicholas II oder III) |
| 10 | Jean II Pénicaut | 28 | Nouhailer (Werkstatt allgemein) |
| 11 | Monogrammist S.C. | 29 | P. Bonnaud |
| 12 | Léonard I Limosin | 30 | Samson et Cie |
| 13 | Léonard II oder III Limosin | 31 | Soyer |
| 14 | Oeding | 32 | Premont |
| 15 | Susanne Court | 33 | FH Teplitz |
| 16 | H(élie) Poncet | 34 | Noel II Laudin |
| 17 | Jean III Pénicaut | 35 | Jean Reymond |
| | | 36 | Louis Dalpayrat |

Grundierung bzw. Gegenemail:

Ist die gemessene Schicht eine Grundierung? j = ja; n = nein; ? = nicht eindeutig ersichtlich

Untergrund:

Unter der gemessenen Schicht befindet sich:

| | | | |
|---|-------------------|----|-----------------|
| 0 | Kupferträger | 6 | Farbloses Email |
| 1 | Weißes Email | 7 | Blaues Email |
| 2 | Silberfolie | 8 | Braunes Email |
| 3 | Goldfolie | 9 | Rotes Email |
| 4 | Schwarzes Email | 10 | Türkises Email |
| 5 | nicht ersichtlich | | |

Trübung:

1 = opak; 2 = opal; 3 = transluzent; 4 = transparent

Farbe:

| | | | |
|---|----------|----|------------------------|
| 1 | weiß | 10 | violett |
| 2 | Inkarnat | 11 | grau |
| 3 | braun | 12 | schwarz |
| 4 | rot | 13 | farblos |
| 5 | orange | 14 | bernstein (gelb-braun) |
| 6 | gelb | 15 | beige |
| 7 | grün | 16 | grün-gelb |
| 8 | türkis | 17 | rosa |
| 9 | blau | | |

Röntgenfluoreszenzanalyse

Alle Messungen mit der μ -RFA wurden bei 45 kV Röhrenspannung und einem Röhrenstrom von 0,6 mA mit einer Messzeit von 100 s in Heliumatmosphäre ausgeführt. Eine Oberflächenbehandlung fand i.d.R. nicht statt, nur bei starker Verschmutzung wurde die Oberfläche mit einem 1:1 Gemisch aus Ethanol und Wasser gereinigt. Die Nachweisgrenzen und weitere Geräteparameter sind an anderer Stelle veröffentlicht¹.

Die Werte von Natrium und Magnesium sind wegen der Unsicherheit der Ergebnisse aufgrund möglicher Oberflächenanreicherung der leichtlöslichen Erd- und Alkaliionen nicht in der Tabelle aufgeführt. Ebenfalls nicht aufgeführt sind Werte für Schwefel, weil das Fluoreszenzsignal des Schwefels von denen des Molybdäns aus der Röntgenröhre überlagert und daher für Quantifizierungen nur schwer zugänglich ist.

| Lim
Inventarnummer | Alter | Werkstatt | Grundierung | Untergrund | Trübung | Farbe | Al ₂ O ₃ | SiO ₂ | P ₂ O ₅ | Cl | K ₂ O | CaO | TiO ₂ | Cr ₂ O ₅ | MnO | Fe ₂ O ₃ | CoO | NiO | CuO | ZnO | As ₂ O ₃ | Rb ₂ O | SrO | SnO ₂ | Sb ₂ O ₃ | BaO | PbO | Bi ₂ O ₃ |
|-----------------------|-------|-----------|-------------|------------|---------|-------|--------------------------------|------------------|-------------------------------|------|------------------|------|------------------|--------------------------------|------|--------------------------------|------|-------|------|-------|--------------------------------|-------------------|------|------------------|--------------------------------|------|------|--------------------------------|
| 005 | 1540 | ? | n | 1 | 4 | 10 | 2.5 | 58.4 | 0.41 | 1.05 | 6.1 | 10.5 | 0.19 | n.d. | 5.32 | 2.73 | 0.04 | 0.006 | 0.02 | 0.049 | n.d. | n.d. | 0.03 | n.d. | n.d. | 0.64 | 6.7 | n.d. |
| 005 | 1540 | ? | n | 4 | 1 | 1 | 0.8 | 54.8 | 0.14 | 0.07 | 3.4 | 3.0 | n.d. | n.d. | 0.29 | 0.41 | n.d. | n.d. | 0.03 | 0.033 | n.d. | n.d. | n.d. | 21.0 | n.d. | 0.07 | 24.0 | n.d. |
| 005 | 1540 | ? | n | 1 | 1 | 4 | 2.8 | 45.0 | 0.92 | 1.00 | 4.0 | 4.9 | 0.11 | n.d. | 2.49 | 5.14 | n.d. | 0.014 | 0.77 | 0.102 | n.d. | n.d. | 0.05 | 0.14 | n.d. | 0.17 | 7.7 | 0.11 |
| 005 | 1540 | ? | j | 0 | 4 | 13 | 3.0 | 59.9 | 0.60 | 1.66 | 4.5 | 4.2 | 0.10 | n.d. | 1.26 | 0.94 | n.d. | n.d. | 0.25 | 0.038 | 0.02 | 0.005 | 0.02 | n.d. | n.d. | 0.17 | 0.0 | 0.01 |
| 005 | 1540 | ? | j | 0 | 4 | 13 | 2.7 | 63.1 | 0.53 | 1.91 | 4.6 | 4.6 | 0.11 | n.d. | 1.26 | 0.99 | n.d. | n.d. | 0.40 | 0.037 | 0.02 | 0.005 | 0.02 | n.d. | n.d. | 0.22 | 0.0 | 0.01 |
| 009 | 1540 | ? | n | 4 | 1 | 1 | 0.7 | 48.0 | 0.16 | 0.08 | 3.5 | 3.0 | n.d. | n.d. | 0.25 | 0.38 | n.d. | n.d. | 0.03 | 0.022 | n.d. | n.d. | n.d. | 11.0 | n.d. | 0.07 | 20.9 | n.d. |
| 009 | 1540 | ? | ? | 5 | 4 | 12 | 3.1 | 50.8 | 0.57 | 0.55 | 5.1 | 9.3 | 0.56 | n.d. | 5.26 | 2.27 | 0.05 | 0.010 | 0.01 | 0.053 | 0.09 | 0.010 | 0.06 | n.d. | n.d. | 0.46 | 0.1 | 0.02 |
| 009 | 1540 | ? | n | 1 | 4 | 7 | 2.3 | 45.9 | 1.14 | 0.50 | 8.5 | 7.6 | 0.12 | n.d. | 1.68 | 1.41 | 0.08 | 0.024 | 3.36 | 0.377 | 0.11 | 0.010 | 0.03 | 0.27 | n.d. | 0.16 | 1.6 | 0.07 |
| 009 | 1540 | ? | n | 1 | 1 | 2 | 3.0 | 43.0 | 1.08 | 2.41 | 3.2 | 1.8 | 0.01 | n.d. | 0.23 | 0.73 | n.d. | n.d. | 0.12 | 0.032 | n.d. | n.d. | n.d. | 17.2 | n.d. | 0.06 | 25.6 | n.d. |
| 009 | 1540 | ? | n | 1 | 4 | 14 | 2.2 | 56.4 | 0.29 | 0.88 | 4.6 | 6.6 | 0.07 | n.d. | 2.54 | 5.43 | det. | 0.003 | 0.02 | 0.023 | n.d. | n.d. | 0.03 | 0.19 | n.d. | 0.13 | 4.1 | n.d. |
| 009 | 1540 | ? | n | 1 | 4 | 9 | 2.7 | 63.2 | 0.40 | 1.21 | 4.5 | 4.4 | 0.10 | n.d. | 1.11 | 1.10 | 0.29 | 0.075 | 0.05 | 0.032 | 0.33 | n.d. | 0.03 | 0.13 | n.d. | 0.13 | 1.7 | 0.13 |
| 009 | 1540 | ? | j | 0 | 4 | 13 | 2.5 | 57.2 | 0.70 | 1.39 | 3.9 | 4.1 | 0.10 | n.d. | 1.02 | 1.01 | n.d. | n.d. | 0.36 | 0.042 | n.d. | 0.004 | 0.02 | n.d. | n.d. | 0.18 | 0.0 | n.d. |
| 009 | 1540 | ? | j | 0 | 4 | 13 | 3.0 | 58.2 | 0.67 | 1.29 | 4.2 | 4.0 | 0.10 | n.d. | 0.99 | 0.98 | n.d. | n.d. | 0.02 | 0.038 | n.d. | 0.004 | 0.02 | n.d. | n.d. | 0.18 | 0.0 | n.d. |
| 009 | 1540 | ? | j | 0 | 4 | 13 | 3.0 | 58.1 | 0.58 | 1.41 | 4.2 | 4.9 | 0.12 | n.d. | 1.57 | 1.08 | n.d. | n.d. | 0.01 | 0.040 | n.d. | 0.006 | 0.02 | n.d. | n.d. | 0.24 | 0.0 | n.d. |
| 017 | 1540 | ? | n | 4 | 1 | 1 | 1.0 | 45.1 | 0.17 | 0.07 | 4.3 | 2.7 | 0.00 | n.d. | 0.12 | 0.58 | n.d. | n.d. | 0.04 | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | 11.0 | n.d. | 0.08 | 23.7 | n.d. |
| 017 | 1540 | ? | n | 1 | 1 | 3 | 2.0 | 45.1 | 0.18 | 0.08 | 2.4 | 3.0 | 0.08 | n.d. | 0.09 | 3.39 | n.d. | 0.005 | 0.28 | 0.042 | n.d. | n.d. | n.d. | 6.22 | n.d. | 0.09 | 28.9 | n.d. |
| 017 | 1540 | ? | j | 0 | 4 | 13 | 2.3 | 54.3 | 1.38 | 0.56 | 7.2 | 11.4 | 0.11 | n.d. | 1.68 | 1.95 | n.d. | 0.006 | 0.57 | 0.050 | n.d. | 0.011 | 0.02 | n.d. | n.d. | 0.18 | 0.2 | 0.01 |
| 017 | 1540 | ? | n | 5 | 1 | 12 | 2.0 | 57.5 | 1.34 | 0.56 | 8.0 | 12.8 | 0.11 | n.d. | 1.97 | 7.04 | n.d. | 0.004 | 0.44 | 0.050 | n.d. | 0.006 | 0.02 | n.d. | n.d. | 0.16 | 1.2 | 0.02 |
| 017 | 1540 | ? | ? | 5 | 4 | 7 | 2.4 | 48.3 | 0.95 | 0.41 | 9.3 | 10.0 | 0.12 | n.d. | 1.60 | 1.84 | n.d. | 0.017 | 2.80 | 0.320 | 0.06 | 0.025 | 0.03 | n.d. | n.d. | 0.22 | 0.1 | 0.02 |
| 017 | 1540 | ? | ? | 5 | 4 | 10 | 3.5 | 50.0 | 0.73 | 0.74 | 4.1 | 10.4 | 0.32 | n.d. | 5.50 | 2.39 | 0.08 | 0.022 | 0.09 | 0.047 | 0.04 | 0.005 | 0.04 | n.d. | n.d. | 1.22 | 0.3 | 0.03 |
| 017 | 1540 | ? | ? | 5 | 4 | 9 | 2.7 | 65.3 | 0.29 | 1.19 | 5.0 | 5.1 | 0.10 | n.d. | 1.50 | 1.31 | 0.48 | 0.203 | 0.08 | 0.029 | 0.46 | n.d. | 0.02 | 0.14 | n.d. | 0.18 | 1.9 | 0.30 |
| 017 | 1540 | ? | ? | 5 | 4 | 3 | 2.4 | 53.0 | 0.89 | 0.86 | 6.6 | 10.0 | 0.16 | n.d. | 3.22 | 5.67 | n.d. | 0.036 | 0.88 | 0.111 | 0.05 | 0.006 | 0.04 | n.d. | n.d. | 0.35 | 1.1 | 0.05 |
| 017 | 1540 | ? | j | 0 | 4 | 13 | 2.8 | 60.3 | 0.84 | 1.63 | 4.6 | 5.2 | 0.10 | n.d. | 1.21 | 0.86 | n.d. | 0.003 | 0.04 | 0.034 | n.d. | 0.006 | 0.03 | n.d. | n.d. | 0.22 | 0.1 | n.d. |
| 018 | 1540 | ? | j | 0 | 4 | 13 | 2.4 | 53.6 | 0.56 | 1.18 | 4.2 | 3.0 | 0.09 | n.d. | 1.09 | 0.88 | n.d. | 0.003 | 0.15 | 0.031 | n.d. | 0.006 | 0.03 | n.d. | n.d. | 0.16 | 0.1 | n.d. |
| 023 | 1540 | ? | j | 0 | 4 | 13 | 3.1 | 63.3 | 0.65 | 1.38 | 5.2 | 4.7 | 0.11 | n.d. | 1.12 | 1.15 | n.d. | n.d. | 0.39 | 0.043 | n.d. | 0.006 | 0.02 | n.d. | n.d. | 0.17 | 0.1 | n.d. |
| 023 | 1540 | ? | n | 1 | 4 | 9 | 3.4 | 67.0 | 0.44 | 1.48 | 4.7 | 4.9 | 0.11 | n.d. | 1.22 | 1.18 | 0.29 | 0.075 | 0.04 | 0.035 | 0.32 | n.d. | 0.03 | 0.12 | n.d. | 0.12 | 1.3 | 0.13 |
| 023 | 1540 | ? | ? | 5 | 4 | 12 | 3.4 | 52.6 | 0.67 | 0.61 | 5.5 | 9.0 | 0.21 | n.d. | 5.70 | 1.69 | 0.05 | 0.011 | 0.01 | 0.056 | 0.07 | 0.008 | 0.06 | n.d. | n.d. | 0.76 | 0.0 | 0.02 |
| 023 | 1540 | ? | n | 1 | 4 | 10 | 3.7 | 62.5 | 0.56 | 0.76 | 5.6 | 7.2 | 0.22 | n.d. | 5.57 | 1.78 | 0.05 | 0.011 | 0.01 | 0.052 | 0.04 | n.d. | 0.04 | 0.18 | n.d. | 0.60 | 1.5 | 0.03 |
| 023 | 1540 | ? | n | 1 | 4 | 7 | 2.3 | 51.4 | 0.84 | 0.49 | 6.9 | 7.7 | 0.12 | n.d. | 1.67 | 1.48 | 0.09 | 0.029 | 2.92 | 0.407 | 0.15 | n.d. | 0.03 | 0.31 | n.d. | 0.17 | 4.4 | 0.09 |
| 023 | 1540 | ? | n | 1 | 4 | 14 | 1.9 | 53.7 | 0.31 | 1.15 | 5.8 | 6.6 | 0.07 | n.d. | 2.69 | 6.12 | n.d. | 0.005 | 0.03 | 0.024 | n.d. | 0.007 | 0.04 | 0.17 | n.d. | 0.14 | 1.7 | n.d. |
| 023 | 1540 | ? | n | 4 | 1 | 1 | 0.6 | 44.5 | 0.13 | 0.08 | 4.0 | 2.9 | n.d. | n.d. | 0.25 | 0.36 | n.d. | n.d. | 0.04 | 0.023 | n.d. | n.d. | n.d. | 13.7 | n.d. | 0.06 | 21.6 | n.d. |
| 023 | 1540 | ? | n | 1 | 1 | 3 | 1.7 | 41.0 | 0.18 | 0.11 | 3.1 | 6.0 | 0.01 | n.d. | 0.21 | 3.11 | n.d. | n.d. | 0.22 | 0.046 | n.d. | n.d. | n.d. | 9.74 | n.d. | 0.11 | 28.5 | n.d. |
| 027 | 1520 | 8 | n | 2 | 4 | 11 | 2.2 | 72.1 | n.d. | 0.52 | 5.8 | 4.7 | 0.02 | n.d. | 1.33 | 4.28 | n.d. | 0.014 | 0.71 | 0.016 | 0.01 | 0.007 | 0.02 | n.d. | n.d. | 0.05 | 0.5 | 0.02 |
| 027 | 1520 | 8 | j | 0 | 4 | 13 | 2.3 | 52.9 | 0.10 | 0.55 | 4.5 | 4.3 | n.d. | n.d. | 0.73 | 13.5 | n.d. | n.d. | 1.41 | n.d. | n.d. | 0.008 | 0.02 | n.d. | n.d. | n.d. | 0.1 | n.d. |
| 027 | 1520 | 8 | n | 5 | 1 | 1 | 0.9 | 43.7 | 0.05 | 0.05 | 7.6 | 1.5 | n.d. | n.d. | 0.53 | 0.29 | n.d. | 0.019 | 0.47 | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | 10.9 | n.d. | n.d. | 19.0 | n.d. |
| 027 | 1520 | 8 | n | 2 | 4 | 9 | 2.8 | 57.5 | 0.08 | 0.59 | 6.8 | 3.5 | 0.03 | n.d. | 0.89 | 1.85 | 0.92 | 0.387 | 0.60 | 0.016 | n.d. | 0.007 | 0.01 | 0.22 | n.d. | 0.07 | 2.4 | n.d. |
| 027 | 1520 | 8 | n | 2 | 4 | 9 | 2.6 | 56.6 | 0.07 | 0.42 | 8.5 | 4.3 | 0.02 | n.d. | 0.03 | 0.41 | 0.01 | 0.012 | 4.19 | 0.046 | n.d. | 0.012 | 0.01 | n.d. | n.d. | 0.11 | 0.2 | n.d. |
| 027 | 1520 | 8 | n | 2 | 4 | 7 | 2.4 | 54.0 | 0.17 | 0.68 | 7.3 | 6.2 | 0.02 | n.d. | 1.16 | 7.89 | n.d. | n.d. | 1.60 | 0.029 | n.d. | 0.011 | 0.01 | n.d. | n.d. | 0.06 | 0.1 | n.d. |
| 027 | 1520 | 8 | n | 2 | 4 | 7 | 2.5 | 55.5 | 0.39 | 0.73 | 9.3 | 4.3 | 0.01 | n.d. | 0.68 | 12.7 | n.d. | n.d. | 0.61 | 0.016 | n.d. | 0.017 | 0.02 | n.d. | n.d. | 0.07 | 0.1 | n.d. |
| 027 | 1520 | 8 | n | 5 | 4 | 9 | 3.2 | 57.6 | 0.16 | 0.52 | 6.8 | 5.5 | 0.04 | n.d. | 0.75 | 1.69 | 0.86 | 0.371 | 0.55 | 0.010 | 0.09 | 0.006 | 0.01 | n.d. | n.d. | 0.08 | 2.0 | 0.01 |
| 027 | 1520 | 8 | n | 2 | 4 | 14 | 1.8 | 49.4 | n.d. | 0.58 | 6.1 | 5.2 | n.d. | n.d. | 0.72 | 13.6 | n.d. | n.d. | 0.13 | 0.013 | n.d. | 0.012 | 0.02 | n.d. | n.d. | 0.10 | 0.1 | n.d. |
| 027 | 1520 | 8 | n | 2 | 4 | 10 | 2.8 | 62.1 | n.d. | 0.57 | 6.4 | 5.2 | 0.02 | n.d. | 2.02 | det. | 0.54 | 0.150 | 0.30 | 0.010 | n.d. | 0.009 | 0.02 | n.d. | n.d. | 0.10 | 0.7 | n.d. |
| 027 | 1520 | 8 | n | 2 | 4 | 10 | 2.4 | 62.0 | n.d. | 0.89 | 5.3 | 4.7 | 0.02 | n.d. | 2.19 | 0.26 | n.d. | n.d. | 0.05 | 0.017 | n.d. | 0.007 | 0.02 | n.d. | n.d. | 0.11 | 0.1 | n.d. |
| 027 | 1520 | 8 | n | 2 | 4 | 3 | 2.3 | 50.8 | 0.20 | 0.60 | 5.9 | 5.3 | 0.01 | n.d. | 0.71 | 13.6 | n.d. | n.d. | 0.09 | 0.011 | n.d. | 0.011 | 0.02 | n.d. | n.d. | 0.08 | 0.1 | n.d. |
| 027 | 1520 | 8 | n | 2 | 4 | 3 | 2.4 | 51.8 | 0.11 | 0.62 | 8.5 | 4.6 | 0.01 | n.d. | 0.69 | 12.9 | n.d. | n.d. | 0.08 | 0.010 | n.d. | 0.012 | 0.02 | n.d. | n.d. | 0.07 | 0.1 | |

| Lim | Inventarnummer | Alter | Werkstatt | Grundierung | Untergrund | Trübung | Farbe | Al ₂ O ₃ | SiO ₂ | P ₂ O ₅ | Cl | K ₂ O | CaO | TiO ₂ | Cr ₂ O ₃ | MnO | Fe ₂ O ₃ | CoO | NiO | CuO | ZnO | As ₂ O ₃ | Rb ₂ O | SrO | SnO ₂ | Sb ₂ O ₃ | BaO | PbO | Bi ₂ O ₃ |
|-----|----------------|-------|-----------|-------------|------------|---------|-------|--------------------------------|------------------|-------------------------------|------|------------------|------|------------------|--------------------------------|------|--------------------------------|-------|------|-------|------|--------------------------------|-------------------|------|------------------|--------------------------------|------|------|--------------------------------|
| 030 | 1540 | ? | n | 1 | 4 | 11 | det. | det. | 0.25 | n.d. | 8.6 | 7.4 | 0.13 | n.d. | 3.01 | 2.31 | 0.24 | 0.035 | 0.69 | 0.040 | 0.27 | 0.014 | 0.04 | 1.43 | n.d. | det. | 1.8 | 0.11 | |
| 030 | 1540 | ? | n | 1 | 4 | 7 | 1.9 | 32.1 | 0.64 | 0.64 | 2.1 | 1.9 | 0.14 | n.d. | 2.86 | 5.49 | n.d. | n.d. | 1.21 | 0.125 | 0.03 | 0.002 | 0.02 | 0.06 | n.d. | 0.57 | 0.5 | 0.03 | |
| 030 | 1540 | ? | n | 1 | 4 | 10 | 2.1 | 53.7 | 1.33 | 0.58 | 10.9 | 9.0 | 0.18 | n.d. | 4.88 | 1.05 | 0.02 | 0.004 | 0.04 | 0.057 | n.d. | 0.015 | 0.04 | 0.27 | n.d. | 0.60 | 1.9 | n.d. | |
| 030 | 1540 | ? | n | 1 | 4 | 14 | 3.3 | 61.0 | 0.50 | 1.26 | 3.7 | 3.1 | 0.23 | n.d. | 4.77 | 8.73 | n.d. | 0.007 | 0.13 | 0.059 | n.d. | n.d. | 0.04 | 0.11 | n.d. | 0.99 | 1.0 | n.d. | |
| 038 | 1600 | 15 | j | 0 | 4 | 13 | 2.2 | 49.0 | n.d. | 0.55 | 4.1 | 8.8 | 0.11 | n.d. | 0.82 | 0.82 | n.d. | 0.003 | 1.28 | 0.008 | n.d. | 0.002 | 0.03 | n.d. | n.d. | 0.18 | 26.2 | n.d. | |
| 038 | 1600 | 15 | n | 5 | 1 | 1 | 2.2 | 42.6 | n.d. | 0.08 | 2.3 | 0.3 | n.d. | n.d. | 0.09 | 0.23 | n.d. | 0.004 | 0.02 | 0.002 | n.d. | 0.005 | n.d. | 31.7 | n.d. | n.d. | 19.5 | n.d. | |
| 038 | 1600 | 15 | n | 1 | 1 | 2 | 1.3 | 32.7 | n.d. | 0.18 | 1.9 | 0.4 | n.d. | n.d. | 0.06 | 1.08 | n.d. | 0.025 | 0.03 | 0.002 | n.d. | n.d. | n.d. | det. | n.d. | n.d. | 8.9 | n.d. | |
| 038 | 1600 | 15 | n | 5 | 1 | 12 | 1.5 | 36.8 | 0.34 | 0.15 | 1.8 | 0.6 | det. | n.d. | 0.24 | 7.84 | n.d. | 0.007 | 0.08 | 0.007 | n.d. | n.d. | n.d. | det. | n.d. | 0.64 | 12.8 | n.d. | |
| 038 | 1600 | 15 | n | 2 | 4 | 9 | 3.0 | 73.4 | n.d. | 0.21 | 3.1 | 2.2 | 0.01 | n.d. | 0.44 | 0.57 | 0.95 | 0.680 | 3.43 | 0.026 | 1.63 | n.d. | 0.01 | n.d. | n.d. | 0.05 | 1.3 | 0.52 | |
| 038 | 1600 | 15 | n | 2 | 4 | 10 | 3.2 | 68.6 | 0.78 | 0.42 | 4.2 | 4.1 | 0.10 | n.d. | 4.67 | 1.58 | 0.00 | 0.004 | 0.01 | 0.062 | 0.01 | 0.004 | 0.04 | n.d. | n.d. | 0.66 | 0.5 | n.d. | |
| 038 | 1600 | 15 | n | 2 | 4 | 7 | 3.3 | 73.2 | n.d. | 0.34 | 2.8 | 1.1 | 0.01 | n.d. | 0.32 | 5.23 | n.d. | 0.026 | 9.41 | 0.004 | 0.04 | 0.005 | 0.01 | n.d. | n.d. | 0.03 | 0.3 | 0.02 | |
| 038 | 1600 | 15 | n | 2 | 4 | 3 | 2.2 | 72.6 | n.d. | 0.19 | 2.3 | 1.9 | 0.02 | n.d. | 3.15 | 13.1 | n.d. | 0.002 | 0.10 | 0.008 | n.d. | 0.005 | 0.01 | n.d. | n.d. | 0.04 | 0.6 | n.d. | |
| 038 | 1600 | 15 | n | 2 | 4 | 9 | 2.5 | 77.6 | n.d. | 0.36 | 3.1 | 1.7 | 0.01 | n.d. | 0.50 | 0.49 | n.d. | 0.022 | 7.90 | 0.003 | 0.02 | 0.002 | 0.02 | n.d. | n.d. | 0.05 | 0.7 | 0.01 | |
| 038 | 1600 | 15 | n | 1 | 4 | 15 | 2.4 | 68.7 | n.d. | 0.53 | 3.6 | 4.0 | 0.08 | n.d. | 1.34 | 8.31 | n.d. | 0.003 | 0.03 | 0.009 | n.d. | 0.001 | 0.01 | det. | n.d. | 0.02 | 1.4 | det. | |
| 038 | 1600 | 15 | n | 1 | 1 | 12 | 2.3 | 41.5 | n.d. | det. | 1.9 | 1.7 | 0.02 | n.d. | 1.31 | 13.1 | n.d. | 0.027 | 0.13 | 0.013 | 0.42 | 0.002 | 0.03 | det. | n.d. | 0.15 | 28.7 | 0.04 | |
| 039 | 1675 | 19 | j | 0 | 4 | 13 | n.d. | 64.1 | 0.44 | 0.43 | 3.3 | 5.5 | 0.05 | n.d. | 0.34 | 0.49 | n.d. | 0.001 | 1.33 | 0.012 | n.d. | 0.003 | 0.02 | n.d. | n.d. | 0.04 | 0.1 | n.d. | |
| 039 | 1675 | 19 | n | 4 | 1 | 1 | 1.9 | 53.4 | n.d. | 0.35 | 1.6 | 0.5 | n.d. | n.d. | 0.08 | 0.21 | n.d. | 0.040 | 0.05 | 0.002 | n.d. | n.d. | n.d. | 38.1 | n.d. | n.d. | 14.9 | 0.09 | |
| 039 | 1675 | 19 | ? | 5 | 4 | 12 | 2.3 | 60.5 | n.d. | 0.20 | 3.0 | 2.2 | 0.06 | n.d. | 8.00 | 2.84 | 2.00 | 0.940 | 0.42 | 0.004 | 2.86 | 0.006 | 0.05 | n.d. | n.d. | 0.06 | 0.1 | 0.31 | |
| 039 | 1675 | 19 | n | 5 | 3 | 7 | 3.0 | 44.0 | n.d. | n.d. | 1.0 | 1.4 | n.d. | n.d. | 1.18 | 1.14 | n.d. | 0.042 | 2.89 | 0.635 | 0.11 | n.d. | 0.02 | 6.05 | 0.85 | n.d. | 32.1 | n.d. | |
| 039 | 1675 | 19 | n | 5 | 3 | 6 | 3.0 | 44.0 | n.d. | n.d. | 1.0 | 1.4 | n.d. | n.d. | 0.18 | 1.14 | n.d. | 0.042 | 2.89 | 0.635 | 0.11 | n.d. | 0.02 | 6.05 | 0.85 | n.d. | 32.1 | n.d. | |
| 039 | 1675 | 19 | n | 1 | 4 | 9 | 2.6 | 78.9 | n.d. | 0.60 | 3.7 | 2.1 | 0.02 | n.d. | 0.23 | 1.27 | 0.80 | 0.268 | 3.30 | n.d. | 1.11 | n.d. | 0.02 | n.d. | n.d. | 0.03 | 1.2 | 0.21 | |
| 039 | 1675 | 19 | n | 5 | 1 | 4 | 3.0 | 31.7 | n.d. | 0.14 | 0.8 | 0.5 | n.d. | n.d. | 0.09 | 11.2 | n.d. | 0.015 | 1.77 | 0.177 | n.d. | n.d. | 0.02 | det. | det. | n.d. | 29.3 | 0.08 | |
| 039 | 1675 | 19 | n | 1 | 3 | 10 | 2.2 | 64.1 | n.d. | 0.06 | 2.2 | 1.0 | n.d. | n.d. | 2.56 | 0.32 | 0.00 | 0.020 | 0.27 | 0.005 | 0.08 | n.d. | 0.02 | 27.9 | n.d. | 0.04 | 17.1 | 0.06 | |
| 039 | 1675 | 19 | n | 1 | 1 | 12 | 2.1 | 29.0 | n.d. | 0.45 | 0.8 | 2.2 | 0.02 | n.d. | 0.03 | 0.33 | n.d. | 0.007 | 7.66 | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | det. | n.d. | 0.08 | 13.8 | 0.07 | |
| 040 | 1520 | ? | j | 0 | 1 | 1 | 1.4 | 46.5 | 0.13 | 0.03 | 4.3 | 3.1 | 0.01 | n.d. | 0.76 | 0.82 | n.d. | n.d. | 0.57 | 0.030 | n.d. | n.d. | n.d. | 13.8 | n.d. | 0.08 | 19.8 | n.d. | |
| 040 | 1520 | ? | n | 1 | 4 | 9 | 2.7 | 55.3 | 0.20 | 0.36 | 5.3 | 4.8 | 0.04 | n.d. | 0.37 | 1.97 | 0.91 | 0.294 | 1.21 | 0.045 | n.d. | 0.005 | 0.01 | 2.31 | n.d. | 0.05 | 2.0 | 0.04 | |
| 040 | 1520 | ? | n | 1 | 4 | 9 | 2.8 | 56.5 | 0.52 | 0.63 | 6.9 | 5.2 | 0.21 | n.d. | 1.61 | 3.03 | 0.66 | 1.050 | 1.23 | 0.012 | 0.01 | 0.006 | 0.02 | 2.07 | n.d. | 0.09 | 0.5 | 0.01 | |
| 040 | 1520 | ? | n | 1 | 1 | 2 | 1.1 | 55.2 | 0.21 | 0.99 | 5.5 | 2.0 | n.d. | n.d. | 0.80 | 1.02 | 0.01 | 0.007 | 0.10 | 0.009 | n.d. | n.d. | 0.04 | 13.6 | n.d. | 0.04 | 12.4 | 0.15 | |
| 040 | 1520 | ? | n | 1 | 4 | 7 | 4.2 | 51.4 | 0.44 | 0.73 | 3.3 | 6.2 | 0.13 | n.d. | 0.05 | 3.91 | 0.06 | 0.013 | 5.61 | 0.049 | n.d. | n.d. | 0.03 | 0.16 | n.d. | 0.06 | 0.1 | n.d. | |
| 040 | 1520 | ? | n | 1 | 3 | 6 | 3.4 | 56.9 | 0.36 | 0.58 | 3.9 | 4.1 | 0.03 | n.d. | 0.60 | 12.0 | n.d. | n.d. | 0.71 | n.d. | n.d. | 0.007 | 0.02 | 1.86 | n.d. | 0.05 | 0.1 | n.d. | |
| 040 | 1520 | ? | n | 7 | 1 | 3 | 0.9 | 43.1 | 0.67 | 0.74 | 5.5 | 1.0 | n.d. | n.d. | 2.15 | 9.69 | n.d. | 0.005 | 0.05 | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | 12.6 | n.d. | 0.04 | 20.2 | n.d. | |
| 040 | 1520 | ? | n | 7 | 1 | 1 | 0.8 | 54.9 | 0.09 | 0.04 | 5.1 | 1.8 | n.d. | n.d. | 0.07 | 0.23 | n.d. | n.d. | 0.06 | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | 18.3 | n.d. | 0.04 | 20.6 | n.d. | |
| 040 | 1520 | ? | n | 1 | 1 | 3 | 0.7 | 21.7 | 0.49 | 1.77 | 3.1 | 5.5 | 0.01 | n.d. | 0.18 | 21.8 | n.d. | n.d. | 1.38 | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | 12.8 | n.d. | 0.08 | 26.9 | n.d. | |
| 042 | ? | ? | j | 0 | 4 | 13 | 3.1 | 52.8 | n.d. | 0.58 | 3.5 | 6.8 | 0.09 | n.d. | 0.65 | 0.70 | n.d. | 0.004 | 2.25 | 0.004 | n.d. | 0.001 | 0.02 | n.d. | n.d. | 0.13 | 25.6 | 0.03 | |
| 042 | ? | ? | n | 5 | 1 | 1 | 2.4 | 49.4 | n.d. | 0.33 | 2.4 | 0.7 | n.d. | n.d. | 0.08 | 0.26 | n.d. | 0.024 | 0.08 | 0.003 | n.d. | 0.004 | n.d. | 26.0 | n.d. | n.d. | 14.7 | n.d. | |
| 042 | ? | ? | n | 1 | 4 | 9 | 2.8 | 72.0 | n.d. | 0.52 | 4.0 | 1.2 | 0.03 | n.d. | 0.31 | 1.67 | 0.67 | 0.258 | 3.11 | 0.019 | 1.61 | n.d. | 0.02 | det. | det. | n.d. | 0.04 | 1.7 | 0.66 |
| 042 | ? | ? | n | 0 | 4 | 12 | 1.3 | 56.6 | n.d. | 0.29 | 4.5 | 5.7 | 0.04 | n.d. | 2.61 | 3.39 | 0.69 | 0.242 | 1.50 | 0.126 | 1.37 | n.d. | 0.04 | det. | det. | n.d. | 0.16 | 1.6 | 1.02 |
| 042 | ? | ? | n | 1 | 4 | 14 | 3.2 | 69.0 | n.d. | 0.34 | 4.4 | 2.2 | n.d. | n.d. | 0.58 | 16.7 | n.d. | 0.001 | 0.54 | 0.007 | 0.07 | 0.003 | 0.02 | det. | n.d. | 0.06 | 2.2 | 0.13 | |
| 042 | ? | ? | n | 1 | 4 | 10 | 1.7 | 71.2 | n.d. | 0.55 | 5.3 | 2.1 | 0.04 | n.d. | 10.4 | 0.60 | 0.00 | 0.009 | 0.29 | 0.037 | 0.30 | n.d. | 0.04 | det. | n.d. | 0.05 | 2.2 | 0.24 | |
| 044 | 1525 | 22 | n | 2 | 4 | 8 | 1.2 | 67.3 | 0.35 | 0.38 | 4.3 | 4.8 | 0.04 | n.d. | 1.82 | 4.59 | 0.03 | 0.053 | 1.61 | 0.004 | n.d. | 0.002 | 0.03 | n.d. | n.d. | 0.12 | 0.9 | n.d. | |
| 044 | 1525 | 22 | n | 2 | 4 | 3 | 1.7 | 78.1 | n.d. | 0.49 | 4.1 | 5.4 | 0.05 | n.d. | 2.29 | 8.49 | 0.01 | 0.020 | 0.12 | 0.001 | 0.02 | 0.004 | 0.04 | n.d. | n.d. | 0.08 | 0.2 | 0.01 | |
| 044 | 1525 | 22 | n | 2 | 4 | 9 | 2.3 | 71.7 | n.d. | 0.38 | 5.6 | 6.3 | 0.04 | n.d. | 2.04 | 0.84 | 0.32 | 0.182 | 0.55 | 0.004 | n.d. | 0.004 | 0.02 | n.d. | n.d. | 0.08 | 0.4 | 1.7 | n.d. |
| 044 | 1525 | 22 | n | 2 | 4 | 9 | 1.5 | 61.1 | n.d. | 0.28 | 6.9 | 5.4 | 0.08 | n.d. | 0.78 | 1.72 | 0.53 | 0.283 | 0.65 | 0.002 | 0.02 | 0.002 | 0.02 | n.d. | n.d. | 0.04 | 2.2 | 0.00 | |
| 044 | 1525 | 22 | n | 2 | 4 | 10 | det. | 72.0 | n.d. | 0.40 | 3.2 | 6.6 | 0.03 | n.d. | 2.82 | 0.35 | 0.00 | 0.003 | 0.18 | 0.007 | n.d. | 0.002 | 0.04 | n.d. | n.d. | 0.10 | 0.6 | n.d. | |
| 044 | 1525 | 22 | n | 2 | 4 | 7 | 1.5 | 59.7 | 0.58 | 0.19 | 3.1 | 7.0 | 0.06 | n.d. | 0.24 | 3.57 | n.d. | 0.005 | 6.83 | 0.003 | 0.02 | 0.002 | 0.03 | n.d. | n.d. | 0.07 | 0.8 | 0.01 | |
| 044 | 1525 | 22 | n | 2 | 1 | 1 | 1.7 | 47.5 | n.d. | 0.08 | 1.8 | 0.1 | n.d. | n.d. | 0.04 | 0.16 | n.d. | 0.022 | 0.27 | 0.003 | n.d. | 0.001 | 0.02 | 14.9 | n.d. | n.d. | 19.0 | n.d. | |
| 044 | 1525 | 22 | n | 2 | 4 | 12 | 1.6 | 65.7 | n.d. | 0.33 | 4.0 | 4.7 | 0.02 | n.d. | 1.08 | 3.52 | n.d. | 0.050 | 1.87 | 0.002 | n.d. | 0.002 | 0.03 | det. | n.d. | 0.05 | 0.9 | n.d. | |
| 044 | 1525 | 22 | n | 2 | 4 | 9 | 1.5 | 61.3 | n.d. | 0.18 | 8.1 | 6.6 | 0.05 | n.d. | 0.97 | 0.60 | 0.03 | 0.018 | 1.91 | 0.002 | n.d. | n.d. | 0.03 | n.d. | n.d. | 0.05 | 4.0 | n.d. | |
| 044 | 1525 | 22 | n | 2 | 4 | 3 | 1.5 | 62.0 | 0.66 | 0.31 | 3.8 | 4.6 | 0.05 | n.d. | 2.02 | 8.97 | n.d. | 0.005 | 0.22 | 0.008 | n.d. | 0.003 | 0.04 | n.d. | n.d. | 0.10 | 0.5 | 0.01 | |
| 044 | 1525 | 22 | j | 0 | 3 | 3 | 1.6 | 69.4 | n.d. | 0.62 | 5.2 | 8.6 | 0.06 | n.d. | 0.32 | 1.73 | n.d. | 0.002 | 0.68 | 0.008 | n.d. | 0.003 | 0.03 | n.d. | n.d. | 0.05 | 3.7 | 0.01 | |
| 045 | 1550 | 12 | j | 0 | 4 | 13 | 0.8 | 52.9 | 0.09 | 0.07 | 6.1 | 7.4 | 0.03 | n.d. | 0.79 | 0.51 | n.d. | n.d. | 0.13 | 0.027 | n.d. | n.d. | 0.04 | n.d. | n.d. | 0.11 | 23.4 | n.d. | |
| 045 | 1550 | 12 | n | 5 | 4 | 12 | 1.7 | 52.3 | 1.30 | 1.01 | 8.6 | 10.4 | 0.32 | n.d. | 8.38 | 1.91 | 0.06 | 0.015 | 0.22 | 0.085 | 0.06 | 0.015 | 0.08 | n.d. | n.d. | 1.66 | 0.6 | 0.02 | |
| 045 | 1550 | 12 | n | 1 | 1 | 2 | 0.5 | 32.1 | 0.08 | 0.06 | 6.1 | 0.6 | | | | | | | | | | | | | | | | | |

| Lim | Inventarnummer | Alter | Werkstatt | Grundierung | Untergrund | Trübung | Farbe | Al ₂ O ₃ | SiO ₂ | P ₂ O ₅ | Cl | K ₂ O | CaO | TiO ₂ | Cr ₂ O ₃ | MnO | Fe ₂ O ₃ | CoO | NiO | CuO | ZnO | As ₂ O ₃ | Rb ₂ O | SrO | SnO ₂ | Sb ₂ O ₃ | BaO | PbO | Bi ₂ O ₃ |
|-------------------|----------------|-------|-----------|-------------|------------|---------|-------|--------------------------------|------------------|-------------------------------|------|------------------|------|------------------|--------------------------------|------|--------------------------------|-------|------|-------|------|--------------------------------|-------------------|------|------------------|--------------------------------|------|------|--------------------------------|
| 051b ² | 1550 | ? | ? | 5 | 4 | 12 | 1.9 | 60.9 | 0.74 | 0.34 | 4.6 | 5.4 | 0.09 | n.d. | 6.87 | 1.67 | 0.01 | 0.007 | 0.01 | 0.067 | n.d. | 0.005 | 0.08 | n.d. | n.d. | 0.82 | 0.4 | 0.01 | |
| 051f | 1550 | ? | ? | 5 | 4 | 12 | 1.6 | 53.3 | 1.63 | 0.27 | 8.9 | 8.0 | 0.08 | n.d. | 6.32 | 1.13 | 0.05 | 0.023 | 0.01 | 0.071 | 0.08 | 0.022 | 0.07 | n.d. | n.d. | 0.81 | 0.3 | 0.01 | |
| 051t | 1550 | ? | ? | 5 | 4 | 12 | 1.7 | 57.8 | 0.72 | 0.35 | 3.7 | 7.0 | 0.10 | n.d. | 5.45 | 1.33 | 0.01 | 0.007 | 0.01 | 0.045 | n.d. | n.d. | 0.09 | n.d. | n.d. | 0.66 | 0.1 | 0.01 | |
| 051t | 1550 | ? | ? | 5 | 4 | 12 | 2.0 | 60.1 | 0.27 | 0.48 | 3.9 | 7.1 | 0.09 | n.d. | 5.83 | 1.45 | 0.01 | 0.007 | 0.01 | 0.048 | 0.01 | 0.003 | 0.10 | n.d. | n.d. | 0.70 | 0.3 | 0.01 | |
| 052 | 1555 | 18 | n | 4 | 1 | 1 | 1.1 | 49.2 | 0.30 | 0.60 | 1.9 | 1.8 | n.d. | n.d. | 0.06 | 0.26 | n.d. | 0.016 | 0.01 | 0.006 | n.d. | n.d. | n.d. | 14.9 | n.d. | n.d. | 22.9 | n.d. | |
| 052 | 1555 | 18 | ? | 5 | 4 | 12 | 2.0 | 61.5 | 1.22 | 0.44 | 5.4 | 6.2 | 0.07 | n.d. | 4.49 | 1.20 | 0.07 | 0.037 | 0.01 | 0.054 | 0.15 | 0.011 | 0.05 | n.d. | n.d. | 0.77 | 0.2 | 0.10 | |
| 052 | 1555 | 18 | n | 1 | 1 | 2 | 1.8 | 35.2 | 0.36 | 0.43 | 1.7 | 1.5 | n.d. | n.d. | 0.05 | 1.04 | n.d. | 0.006 | 0.04 | 0.014 | n.d. | n.d. | n.d. | det. | n.d. | n.d. | 8.1 | n.d. | |
| 053 | 1625 | 35 | ? | 5 | 1 | 1 | 0.9 | 42.6 | 0.07 | 0.05 | 3.4 | 2.4 | n.d. | n.d. | 0.08 | 0.46 | n.d. | n.d. | 0.06 | 0.017 | n.d. | n.d. | n.d. | 14.9 | n.d. | 0.06 | 20.1 | n.d. | |
| 053 | 1625 | 35 | ? | 5 | 4 | 12 | 2.0 | 42.6 | 0.54 | 0.71 | 4.5 | 6.4 | 0.16 | n.d. | 2.24 | 1.23 | 0.25 | 0.068 | 0.06 | 0.030 | 1.46 | n.d. | 0.03 | n.d. | 0.61 | 5.2 | 0.52 | | |
| 053 | 1625 | 35 | n | 3 | 4 | 4 | 2.4 | 43.1 | n.d. | 0.65 | 2.4 | 7.5 | 0.04 | n.d. | 0.06 | 1.22 | n.d. | 0.006 | 1.07 | 0.004 | n.d. | n.d. | 0.04 | 0.32 | n.d. | 0.07 | 4.1 | n.d. | |
| 053 | 1625 | 35 | n | 2 | 4 | 7 | 2.5 | 51.5 | 0.11 | 0.51 | 2.9 | 1.9 | 0.01 | n.d. | 0.41 | 5.56 | 0.08 | 0.033 | 8.27 | 0.038 | 0.06 | 0.005 | 0.02 | n.d. | n.d. | 0.06 | 0.1 | 0.01 | |
| 053 | 1625 | 35 | n | 2 | 4 | 9 | 2.8 | 65.5 | n.d. | 0.95 | 2.9 | 1.1 | 0.02 | n.d. | 0.16 | 1.47 | 0.84 | 0.340 | 3.96 | 0.030 | 1.83 | n.d. | 0.01 | n.d. | n.d. | 0.46 | 0.2 | 0.42 | |
| 053 | 1625 | 35 | n | 2 | 4 | 10 | 3.0 | 73.7 | n.d. | 0.76 | 2.8 | 1.9 | 0.01 | n.d. | 5.46 | 0.47 | 0.11 | 0.036 | 0.08 | 0.005 | 0.43 | n.d. | 0.02 | n.d. | n.d. | 0.13 | 0.3 | 0.12 | |
| 053 | 1625 | 35 | n | 1 | 4 | 3 | 3.1 | 65.8 | n.d. | 0.73 | 3.7 | 1.2 | 0.03 | n.d. | 2.32 | 7.48 | 0.17 | 0.028 | 0.21 | 0.023 | 1.61 | n.d. | 0.03 | 0.15 | n.d. | 0.11 | 3.3 | 0.46 | |
| 053 | 1625 | 35 | n | 1 | 1 | 12 | 3.6 | 26.0 | 0.93 | 0.88 | 2.9 | 4.2 | 0.13 | n.d. | 0.67 | 21.4 | n.d. | n.d. | 0.17 | 0.025 | n.d. | n.d. | n.d. | 0.71 | n.d. | 0.16 | 19.1 | n.d. | |
| 053 | 1625 | 35 | n | 1 | 1 | 2 | 2.3 | 40.6 | 0.82 | 1.76 | 3.7 | 1.9 | 0.07 | n.d. | 0.18 | 1.68 | n.d. | n.d. | 0.06 | 0.022 | n.d. | n.d. | n.d. | 24.8 | n.d. | 0.09 | 25.2 | n.d. | |
| 053 | 1625 | 35 | n | 2 | 4 | 14 | 2.6 | 55.8 | n.d. | 0.51 | 2.8 | 1.5 | 0.01 | n.d. | 1.86 | 13.3 | n.d. | n.d. | 0.08 | 0.006 | 0.06 | 0.008 | 0.02 | n.d. | n.d. | 0.09 | 0.1 | 0.03 | |
| 053 | 1625 | 35 | ? | 5 | 4 | 12 | 3.9 | 68.5 | 0.47 | 0.87 | 4.1 | 4.3 | 0.54 | n.d. | 7.56 | 2.61 | 0.77 | 0.193 | 0.10 | 0.064 | 4.31 | n.d. | 0.05 | n.d. | 1.72 | 0.5 | 1.02 | | |
| 054 | 1550 | 9 | n | 4 | 1 | 1 | 0.6 | 42.8 | 0.10 | 0.08 | 4.6 | 2.3 | n.d. | n.d. | 0.12 | 0.34 | n.d. | n.d. | 0.06 | 0.031 | n.d. | n.d. | n.d. | 10.3 | n.d. | 0.04 | 23.1 | n.d. | |
| 054 | 1550 | 9 | ? | 5 | 4 | 12 | 3.2 | 54.6 | 1.23 | 0.38 | 8.8 | 9.9 | 0.26 | n.d. | 5.69 | 1.41 | 0.12 | 0.048 | 1.29 | 0.191 | 0.07 | 0.009 | 0.05 | n.d. | n.d. | 1.12 | 1.0 | 0.10 | |
| 054 | 1550 | 9 | ? | 5 | 1 | 1 | 1.0 | 47.1 | 0.13 | 0.08 | 3.9 | 2.8 | n.d. | n.d. | 0.11 | 0.37 | n.d. | n.d. | 0.03 | 0.024 | n.d. | n.d. | n.d. | 15.4 | n.d. | 0.07 | 24.7 | n.d. | |
| 054 | 1550 | 9 | n | 1 | 1 | 12 | 2.2 | 30.3 | 1.10 | 1.80 | 2.2 | 1.5 | 0.04 | n.d. | 0.15 | 17.1 | n.d. | n.d. | 0.12 | 0.029 | n.d. | n.d. | n.d. | 0.58 | n.d. | 0.13 | 29.2 | n.d. | |
| 058 | 1550 | 9 | n | 4 | 1 | 1 | 2.0 | 42.6 | n.d. | 0.73 | 1.4 | 1.9 | n.d. | n.d. | 0.09 | 0.32 | n.d. | 0.006 | 0.01 | 0.005 | n.d. | 0.003 | n.d. | 14.5 | n.d. | n.d. | 22.0 | n.d. | |
| 058 | 1550 | 9 | n | 4 | 1 | 1 | 1.7 | 49.9 | n.d. | 0.49 | 1.2 | 0.2 | n.d. | n.d. | 0.16 | 0.20 | n.d. | 0.021 | 0.03 | 0.004 | n.d. | 0.003 | n.d. | 21.5 | n.d. | n.d. | 20.2 | n.d. | |
| 058 | 1550 | 9 | ? | 5 | 4 | 12 | 1.8 | 55.7 | 1.41 | 0.21 | 8.6 | 7.0 | 0.07 | n.d. | 4.55 | 0.56 | 0.01 | 0.009 | 0.01 | 0.041 | n.d. | 0.016 | 0.07 | n.d. | n.d. | 0.37 | 0.8 | 0.01 | |
| 060 | 1560 | 1 | n | 1 | 4 | 9 | 3.5 | 77.7 | 0.26 | 1.54 | 4.7 | 6.2 | 0.10 | n.d. | 1.01 | 0.98 | 0.70 | 0.322 | 0.03 | 0.020 | 1.07 | n.d. | 0.03 | 0.17 | n.d. | 0.10 | 2.1 | 0.59 | |
| 060 | 1560 | 1 | n | 1 | 4 | 7 | 4.4 | 59.8 | 0.23 | 1.17 | 2.8 | 6.9 | 0.15 | n.d. | 0.50 | 1.41 | 0.07 | 0.021 | 4.17 | 0.025 | 0.03 | n.d. | 0.01 | 0.16 | n.d. | 0.07 | 1.6 | 0.06 | |
| 060 | 1560 | 1 | n | 4 | 1 | 1 | 1.0 | 45.6 | 0.11 | 0.07 | 5.5 | 3.2 | 0.00 | n.d. | 0.11 | 0.88 | n.d. | n.d. | 0.03 | 0.020 | n.d. | n.d. | n.d. | 10.9 | n.d. | 0.07 | 21.7 | n.d. | |
| 060 | 1560 | 1 | ? | 5 | 4 | 12 | 3.6 | 58.7 | 0.89 | 0.62 | 5.6 | 6.2 | 0.24 | n.d. | 7.32 | 2.01 | 0.03 | 0.006 | 0.01 | 0.077 | n.d. | 0.007 | 0.06 | n.d. | n.d. | 1.17 | 0.2 | n.d. | |
| 065 | 1560 | 1 | ? | 5 | 4 | 12 | 3.0 | 54.8 | 0.58 | 0.78 | 4.7 | 5.7 | 0.23 | n.d. | 7.24 | 1.93 | 0.06 | 0.019 | n.d. | 0.066 | 0.01 | 0.006 | 0.07 | n.d. | n.d. | 1.07 | 0.1 | 0.03 | |
| 065 | 1560 | 1 | n | 4 | 1 | 1 | 1.0 | 40.8 | 0.08 | 0.07 | 4.7 | 3.1 | n.d. | n.d. | 0.11 | 0.46 | n.d. | n.d. | 0.03 | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | 11.8 | n.d. | 0.07 | 20.7 | n.d. | |
| 065 | 1560 | 1 | n | 1 | 1 | 2 | 3.1 | 36.9 | 0.70 | 1.73 | 3.3 | 2.2 | 0.05 | n.d. | 0.39 | 2.52 | n.d. | n.d. | 0.03 | 0.028 | n.d. | n.d. | n.d. | 0.95 | n.d. | 0.10 | 12.2 | n.d. | |
| 069 | 1550 | 1 | n | 4 | 1 | 1 | 1.2 | 46.8 | 0.09 | 0.07 | 5.4 | 2.9 | n.d. | n.d. | 0.10 | 0.49 | n.d. | n.d. | 0.03 | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | 15.5 | n.d. | 0.10 | 23.8 | n.d. | |
| 069 | 1550 | 1 | n | 1 | 1 | 4 | 2.7 | 36.3 | 0.91 | 1.27 | 3.7 | 3.2 | 0.07 | n.d. | 2.35 | 11.6 | n.d. | n.d. | 0.12 | 0.074 | n.d. | n.d. | 0.06 | 0.91 | n.d. | 0.18 | 8.6 | n.d. | |
| 069 | 1550 | 1 | n | 5 | 1 | 1 | 0.7 | 42.9 | 0.19 | 0.07 | 4.7 | 2.4 | n.d. | n.d. | 0.30 | 0.58 | n.d. | n.d. | 0.03 | n.d. | n.d. | n.d. | 0.01 | 20.9 | n.d. | 0.06 | 25.7 | n.d. | |
| 069 | 1550 | 1 | ? | 5 | 4 | 12 | 2.9 | 55.1 | 0.87 | 0.73 | 5.4 | 6.3 | 0.23 | n.d. | 7.41 | 1.95 | 0.03 | 0.007 | 0.01 | 0.079 | 0.01 | 0.005 | 0.07 | n.d. | 0.11 | 0.3 | 0.01 | | |
| 074 | 1554 | 1 | ? | 5 | 4 | 12 | 1.8 | 57.0 | 1.51 | 0.38 | 5.8 | 6.4 | 0.07 | n.d. | 4.74 | 1.16 | 0.05 | 0.032 | 0.01 | 0.054 | 0.07 | 0.013 | 0.06 | n.d. | n.d. | 0.74 | 0.2 | 0.07 | |
| 074 | 1554 | 1 | n | 1 | 1 | 12 | 2.0 | 32.0 | n.d. | 0.32 | 1.0 | 0.5 | 0.01 | n.d. | 0.10 | 4.22 | n.d. | 0.010 | 7.99 | n.d. | n.d. | n.d. | 0.02 | det. | n.d. | 0.07 | 12.0 | 0.03 | |
| 074 | 1554 | 1 | n | 4 | 1 | 1 | 1.0 | 40.6 | 0.58 | 0.55 | 2.5 | 1.5 | n.d. | n.d. | 0.16 | 0.32 | n.d. | 0.015 | 0.02 | 0.019 | n.d. | 0.004 | n.d. | 11.9 | n.d. | n.d. | 21.1 | n.d. | |
| 077 | 1575 | 1 | n | 3 | 4 | 4 | 1.7 | 43.9 | n.d. | 0.04 | 7.5 | 3.4 | 0.06 | n.d. | 0.49 | 0.87 | n.d. | 0.009 | 0.77 | 0.008 | n.d. | n.d. | 0.02 | 0.34 | n.d. | 0.05 | 7.6 | n.d. | |
| 077 | 1575 | 1 | n | 1 | 4 | 4 | 1.7 | 42.0 | n.d. | 0.03 | 6.5 | 3.5 | 0.06 | n.d. | 0.48 | 1.03 | n.d. | 0.009 | 1.14 | 0.021 | n.d. | 0.008 | 0.03 | 1.04 | n.d. | 0.07 | 8.8 | n.d. | |
| 077 | 1575 | 1 | n | 4 | 1 | 1 | 1.1 | 48.5 | 0.09 | 0.04 | 6.4 | 3.2 | n.d. | n.d. | 0.18 | 0.62 | n.d. | n.d. | 0.07 | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | 19.3 | n.d. | 0.09 | 23.8 | n.d. | |
| 077 | 1575 | 1 | n | 5 | 4 | 14 | 3.3 | 59.2 | n.d. | 0.66 | 5.1 | 5.1 | 0.03 | n.d. | 0.85 | 13.9 | n.d. | 0.004 | 0.46 | 0.016 | n.d. | 0.006 | 0.02 | n.d. | n.d. | 0.09 | 1.5 | 0.04 | |
| 077 | 1575 | 1 | n | 2 | 4 | 9 | 4.3 | 75.9 | n.d. | 0.35 | 3.8 | 2.9 | 0.03 | n.d. | 0.32 | 0.81 | 0.80 | 0.485 | 0.88 | 0.059 | 2.65 | n.d. | 0.01 | n.d. | n.d. | 0.05 | 1.5 | 0.61 | |
| 077 | 1575 | 1 | n | 2 | 4 | 10 | 3.3 | 76.8 | n.d. | 1.02 | 4.7 | 6.8 | 0.05 | n.d. | 2.62 | 0.58 | 0.04 | 0.022 | 0.07 | 0.201 | n.d. | n.d. | 0.22 | n.d. | n.d. | 0.21 | 10.3 | 0.14 | |
| 077 | 1575 | 1 | n | 2 | 4 | 8 | 2.4 | 53.6 | 0.72 | 1.04 | 2.2 | 5.0 | 0.09 | n.d. | 0.71 | 1.19 | 0.05 | 0.018 | 4.91 | 0.058 | n.d. | n.d. | 0.02 | n.d. | n.d. | 0.15 | 8.4 | 0.13 | |
| 077 | 1575 | 1 | ? | 5 | 4 | 12 | 3.6 | 64.4 | 0.23 | 1.17 | 9.7 | 9.5 | 0.19 | n.d. | 5.38 | 3.53 | 0.66 | 0.311 | 2.53 | 0.046 | 2.56 | n.d. | 0.04 | n.d. | n.d. | 0.42 | 15.2 | 1.22 | |
| 077 | 1575 | 1 | n | 2 | 4 | 6 | 3.5 | 67.1 | 0.15 | 0.57 | 4.9 | 5.2 | 0.04 | n.d. | 0.75 | 13.2 | n.d. | 0.004 | 0.31 | 0.034 | n.d. | n.d. | 0.21 | n.d. | n.d. | 0.12 | 13.1 | n.d. | |
| 077 | 1575 | 1 | ? | 5 | 4 | 12 | 3.2 | 57.3 | 1.23 | 0.68 | 10.1 | 9.1 | 0.20 | n.d. | 6.24 | 1.42 | 0.03 | 0.007 | 0.01 | 0.076 | 0.01 | 0.013 | 0.06 | n.d. | n.d. | 1.00 | 0.6 | 0.01 | |
| 077 | 1575 | 1 | n | 1 | 1 | 2 | 4.5 | 37.4 | 1.21 | 1.73 | 6.2 | 5.6 | 0.10 | n.d. | 0.44 | 4.22 | n.d. | 0.009 | 0.10 | 0.027 | n.d. | n.d. | n.d. | 1.63 | n.d. | 0.12 | 24.9 | n.d. | |
| 077 | 1575 | 1 | n | 1 | 1 | 12 | 4.0 | 26.9 | 2.40 | 3.07 | 1.4 | 2.6 | 0.05 | n.d. | 0.07 | 7.27 | 0.15 | 0.049 | 21.8 | 0.178 | n.d. | n.d. | n.d. | 0.11 | n.d. | 0.10 | 28.7 | n.d. | |
| 077 | 1575 | 1 | ? | 5 | 4 | 9 | 3.3 | 62.6 | 0.35 | 1.41 | 9.4 | 6.7 | 0.15 | n.d. | 4.05 | 1.02 | 0.34 | 0.309 | 0.67 | 0.027 | 0.97 | 0.004 | 0.04 | n.d. | n.d. | 0.46 | 4.3 | 0.21 | |
| 078 | 1570 | 1 | n | 1 | 1 | 4 | 1.7 | 32.8 | 1.12 | 1.30 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

| Lim | Inventarnummer | Alter | Werkstatt | Grundierung | Untergrund | Trübung | Farbe | Al ₂ O ₃ | SiO ₂ | P ₂ O ₅ | Cl | K ₂ O | CaO | TiO ₂ | Cr ₂ O ₅ | MnO | Fe ₂ O ₃ | CoO | NiO | CuO | ZnO | As ₂ O ₃ | Rb ₂ O | SrO | SnO ₂ | Sb ₂ O ₃ | BaO | PbO | Bi ₂ O ₃ |
|-----|----------------|-------|-----------|-------------|------------|---------|-------|--------------------------------|------------------|-------------------------------|-----|------------------|------|------------------|--------------------------------|------|--------------------------------|-------|------|-------|-------|--------------------------------|-------------------|------|------------------|--------------------------------|------|------|--------------------------------|
| 080 | 1550 | 12 | n | 6 | 3 | 9 | 0.6 | 53.8 | 0.08 | 0.05 | 4.4 | 6.4 | 0.04 | n.d. | 1.12 | 1.07 | 0.43 | 0.127 | 0.01 | 0.029 | 0.34 | n.d. | 0.03 | n.d. | n.d. | 0.13 | 19.1 | det. | |
| 080 | 1550 | 12 | n | 1 | 1 | 2 | 3.7 | 31.7 | 0.98 | 1.19 | 4.7 | 1.5 | 0.04 | n.d. | 0.28 | 1.93 | 0.06 | 0.018 | 0.01 | 0.026 | 0.53 | n.d. | n.d. | 1.61 | n.d. | 0.10 | 23.0 | 0.23 | |
| 080 | 1550 | 12 | j | 0 | 4 | 13 | 1.0 | 57.9 | 0.08 | 0.04 | 5.0 | 6.2 | 0.04 | n.d. | 1.18 | 1.10 | 0.43 | 0.113 | 0.07 | 0.029 | 0.31 | n.d. | 0.03 | n.d. | n.d. | 0.21 | 22.4 | det. | |
| 082 | 1610 | ? | n | 4 | 1 | 1 | 1.3 | 44.3 | n.d. | 0.09 | 1.2 | 0.9 | n.d. | n.d. | 0.13 | 0.27 | n.d. | 0.026 | 0.06 | 0.004 | n.d. | n.d. | n.d. | 24.1 | n.d. | n.d. | 19.2 | n.d. | |
| 082 | 1610 | ? | ? | 5 | 4 | 12 | 1.6 | 59.9 | n.d. | 0.21 | 3.1 | 3.9 | 0.09 | n.d. | 5.87 | 1.60 | 1.06 | 0.367 | 0.62 | 0.021 | 2.67 | 0.003 | 0.04 | n.d. | n.d. | 0.21 | 0.9 | 0.45 | |
| 082 | 1610 | ? | n | 1 | 4 | 9 | 0.9 | 75.2 | n.d. | 0.45 | 2.8 | 0.3 | 0.01 | n.d. | 0.01 | 0.41 | 0.90 | 0.422 | 4.84 | 0.033 | 1.55 | n.d. | 0.01 | det. | n.d. | 0.05 | 0.6 | 0.37 | |
| 082 | 1610 | ? | n | 1 | 4 | 8 | 2.3 | 63.7 | n.d. | 0.26 | 2.8 | 2.0 | 0.02 | n.d. | 0.41 | 5.69 | n.d. | 0.030 | 9.95 | n.d. | 0.27 | 0.008 | 0.03 | det. | n.d. | 0.05 | 0.5 | 0.11 | |
| 082 | 1610 | ? | n | 1 | 4 | 10 | 2.7 | 69.9 | n.d. | 0.48 | 4.2 | 5.7 | 0.04 | n.d. | 5.06 | 0.35 | 0.04 | 0.020 | 0.21 | 0.016 | 0.36 | n.d. | 0.03 | det. | n.d. | 0.03 | 7.9 | 0.13 | |
| 082 | 1610 | ? | n | 1 | 4 | 14 | 2.6 | 60.4 | n.d. | 0.17 | 2.6 | 2.2 | 0.02 | n.d. | 3.14 | 12.8 | n.d. | 0.002 | 0.08 | 0.007 | n.d. | 0.007 | 0.02 | det. | n.d. | 0.04 | 0.5 | n.d. | |
| 082 | 1610 | ? | n | 5 | 4 | 3 | 3.3 | 68.1 | n.d. | 0.28 | 3.5 | 2.7 | 0.07 | n.d. | 3.44 | 14.2 | n.d. | 0.005 | 0.31 | 0.008 | 0.09 | 0.005 | 0.02 | n.d. | n.d. | 0.03 | 1.2 | 0.09 | |
| 082 | 1610 | ? | n | 1 | 4 | 9 | 1.6 | 80.2 | n.d. | 0.41 | 3.2 | 1.7 | 0.04 | n.d. | 0.58 | 0.34 | 0.01 | 0.014 | 8.85 | n.d. | 0.002 | 0.01 | det. | n.d. | 0.04 | 5.3 | 0.03 | | |
| 083 | 1650 | 23 | n | 4 | 1 | 1 | 0.6 | 44.5 | n.d. | 0.24 | 3.2 | 0.2 | n.d. | n.d. | 0.06 | 0.27 | n.d. | 0.036 | 0.11 | 0.010 | 0.45 | n.d. | n.d. | 11.6 | n.d. | n.d. | 12.2 | 0.80 | |
| 083 | 1650 | 23 | ? | 5 | 4 | 12 | 2.2 | 74.9 | 0.33 | 0.36 | 5.9 | 3.6 | 0.06 | n.d. | 6.68 | 1.43 | 1.01 | 0.668 | 0.07 | 0.012 | 3.45 | n.d. | 0.02 | n.d. | n.d. | 0.06 | 2.0 | 0.60 | |
| 083 | 1650 | 23 | n | 1 | 4 | 9 | 1.7 | 57.0 | n.d. | n.d. | 6.1 | 1.6 | 0.03 | n.d. | 0.19 | 2.19 | 0.63 | 0.321 | 0.04 | 0.007 | 1.02 | n.d. | 0.01 | det. | n.d. | 0.12 | 26.8 | 0.21 | |
| 083 | 1650 | 23 | n | 5 | 1 | 1 | 0.8 | 46.3 | n.d. | 0.29 | 3.6 | 0.1 | n.d. | n.d. | 0.06 | 0.27 | n.d. | 0.034 | 0.07 | 0.009 | 0.29 | n.d. | n.d. | 13.4 | n.d. | n.d. | 13.2 | 0.12 | |
| 083 | 1650 | 23 | n | 1 | 4 | 10 | 1.6 | 84.1 | n.d. | 0.54 | 3.5 | 4.1 | 0.03 | n.d. | 3.89 | 0.50 | 0.05 | 0.022 | 0.03 | n.d. | 0.32 | n.d. | 0.02 | 0.20 | n.d. | 0.03 | 4.1 | 0.11 | |
| 083 | 1650 | 23 | n | 1 | 4 | 8 | 3.0 | 63.6 | n.d. | 0.17 | 3.5 | 3.7 | 0.02 | n.d. | 0.64 | 5.35 | n.d. | 0.029 | 8.30 | n.d. | 0.30 | 0.002 | 0.02 | 0.49 | n.d. | 0.03 | 3.6 | 0.14 | |
| 083 | 1650 | 23 | n | 1 | 4 | 16 | 0.7 | 72.1 | n.d. | 0.43 | 4.3 | 1.1 | 0.01 | n.d. | 1.47 | 14.1 | n.d. | 0.005 | 0.93 | n.d. | 0.08 | 0.005 | 0.01 | 0.33 | n.d. | 0.04 | 4.3 | 0.05 | |
| 084 | 1650 | 23 | n | 4 | 1 | 1 | 0.3 | 46.5 | n.d. | 0.26 | 1.9 | 0.4 | n.d. | n.d. | 0.09 | 0.22 | n.d. | 0.034 | 0.08 | 0.009 | 0.76 | n.d. | 0.02 | 8.33 | n.d. | n.d. | 9.7 | 0.15 | |
| 084 | 1650 | 23 | ? | 5 | 4 | 12 | 1.5 | 70.1 | n.d. | 0.52 | 3.2 | 6.3 | 0.11 | n.d. | 2.90 | 1.33 | 0.48 | 0.226 | 0.05 | 0.015 | 1.56 | 0.005 | 0.03 | n.d. | n.d. | 0.08 | 0.1 | 0.25 | |
| 084 | 1650 | 23 | ? | 2 | 4 | 9 | 2.6 | 79.6 | n.d. | 0.37 | 3.7 | 3.0 | 0.07 | n.d. | 0.45 | 1.59 | 0.71 | 0.164 | 2.59 | n.d. | 1.73 | 0.005 | 0.02 | n.d. | n.d. | 0.05 | 0.1 | 0.29 | |
| 084 | 1650 | 23 | ? | 2 | 4 | 7 | 0.8 | 76.2 | n.d. | 0.44 | 3.4 | 6.2 | 0.04 | n.d. | 0.64 | 5.35 | n.d. | 0.014 | 6.13 | n.d. | 0.19 | 0.004 | 0.03 | n.d. | n.d. | 0.04 | 0.2 | 0.04 | |
| 084 | 1650 | 23 | ? | 1 | 1 | 4 | 0.3 | 30.7 | n.d. | n.d. | 1.3 | 0.6 | n.d. | n.d. | 0.17 | 5.43 | n.d. | 0.072 | 0.10 | 0.011 | 1.13 | n.d. | 0.03 | 8.88 | n.d. | n.d. | 9.2 | 0.19 | |
| 084 | 1650 | 23 | ? | 4 | 1 | 6 | 1.1 | 43.6 | n.d. | n.d. | 1.2 | 0.9 | n.d. | n.d. | 0.25 | 0.35 | 0.07 | 0.071 | 0.06 | 1.440 | 0.95 | n.d. | 0.03 | 3.93 | 0.33 | n.d. | 21.5 | 0.14 | |
| 084 | 1650 | 23 | ? | 1 | 4 | 3 | 1.1 | 79.0 | n.d. | 0.41 | 3.2 | 2.5 | 0.02 | n.d. | 3.54 | 8.76 | n.d. | 0.008 | 0.15 | 0.004 | 0.46 | 0.004 | 0.02 | 0.25 | n.d. | 0.03 | 0.9 | 0.11 | |
| 085 | 1625 | 20 | n | 5 | 1 | 1 | 0.2 | 40.3 | n.d. | 0.02 | 2.7 | 0.4 | n.d. | n.d. | 0.05 | 0.27 | n.d. | 0.040 | 0.06 | 0.009 | n.d. | n.d. | n.d. | 31.2 | n.d. | n.d. | 14.2 | n.d. | |
| 085 | 1625 | 20 | ? | 5 | 4 | 12 | 0.7 | 79.2 | n.d. | 0.85 | 5.2 | 2.8 | 0.05 | n.d. | 5.96 | 2.19 | 0.69 | 0.318 | 2.03 | n.d. | 1.38 | n.d. | 0.02 | n.d. | n.d. | 0.16 | 7.8 | 0.24 | |
| 085 | 1625 | 20 | n | 1 | 4 | 9 | 1.6 | 76.8 | n.d. | 0.55 | 3.0 | 2.0 | 0.04 | n.d. | 0.35 | 1.45 | 0.61 | 0.252 | 3.85 | n.d. | 1.99 | n.d. | 0.01 | det. | n.d. | 0.05 | 1.5 | 0.30 | |
| 085 | 1625 | 20 | ? | 5 | 4 | 12 | 1.1 | 83.2 | n.d. | 0.47 | 3.1 | 2.1 | 0.04 | n.d. | 0.35 | 1.40 | 0.59 | 0.249 | 3.48 | n.d. | 2.68 | 0.002 | 0.01 | n.d. | n.d. | 0.04 | 0.5 | 0.41 | |
| 085 | 1625 | 20 | n | 1 | 4 | 10 | 3.3 | 84.4 | n.d. | 0.58 | 3.3 | 2.2 | 0.02 | n.d. | 7.38 | 0.69 | 0.03 | 0.028 | 0.22 | 0.005 | 0.64 | n.d. | 0.02 | det. | n.d. | 0.03 | 1.5 | 0.13 | |
| 089 | 1625 | 20 | j | 0 | 4 | 13 | 2.0 | 51.4 | n.d. | 0.16 | 2.3 | 4.9 | 0.06 | n.d. | 0.42 | 0.58 | n.d. | 0.003 | 0.61 | n.d. | n.d. | 0.001 | 0.02 | n.d. | n.d. | 0.09 | 25.2 | 0.03 | |
| 089 | 1625 | 20 | n | 4 | 1 | 1 | 1.3 | 41.7 | n.d. | 0.22 | 1.8 | 0.1 | n.d. | n.d. | 0.05 | 0.17 | n.d. | 0.032 | 0.04 | 0.002 | 0.20 | n.d. | 0.01 | 15.8 | n.d. | n.d. | 12.8 | 0.09 | |
| 089 | 1625 | 20 | n | 5 | 4 | 12 | 2.5 | 62.2 | n.d. | 0.20 | 3.4 | 1.5 | 0.06 | n.d. | 4.35 | 2.17 | 1.25 | 0.456 | 0.27 | 0.014 | 2.64 | n.d. | 0.02 | n.d. | n.d. | 0.04 | 1.8 | 0.33 | |
| 089 | 1625 | 20 | n | 2 | 4 | 8 | 1.5 | 82.0 | n.d. | 0.32 | 2.9 | 1.8 | 0.01 | n.d. | 0.42 | 0.89 | 0.03 | 0.023 | 7.55 | 0.005 | 0.21 | 0.005 | 0.01 | n.d. | n.d. | 0.05 | 0.3 | 0.07 | |
| 089 | 1625 | 20 | n | 2 | 4 | 10 | 1.9 | 67.9 | n.d. | 0.38 | 2.5 | 1.5 | 0.01 | n.d. | 5.66 | 1.03 | n.d. | 0.004 | 0.16 | 0.024 | 0.13 | 0.001 | 0.02 | n.d. | n.d. | 0.04 | 0.2 | 0.04 | |
| 089 | 1625 | 20 | n | 1 | 4 | 9 | 2.4 | 84.1 | n.d. | 0.78 | 3.2 | 1.6 | 0.02 | n.d. | 0.35 | 1.22 | 0.86 | 0.157 | 2.70 | n.d. | 1.06 | n.d. | 0.01 | det. | n.d. | 0.04 | 1.4 | 0.13 | |
| 089 | 1625 | 20 | n | 1 | 1 | 2 | 1.1 | 38.8 | n.d. | 0.16 | 1.9 | 0.2 | n.d. | n.d. | 0.04 | 0.46 | 0.00 | 0.014 | 0.02 | 0.002 | 0.21 | n.d. | 0.01 | det. | n.d. | n.d. | 4.8 | 0.06 | |
| 089 | 1625 | 20 | n | 2 | 1 | 12 | 2.2 | 66.9 | n.d. | 0.20 | 3.8 | 1.7 | 0.06 | n.d. | 6.13 | 2.42 | 1.34 | 0.575 | 0.16 | 0.012 | 3.36 | n.d. | 0.02 | n.d. | n.d. | 0.03 | 1.4 | 0.40 | |
| 089 | 1625 | 20 | n | 5 | 4 | 12 | 3.2 | 59.2 | n.d. | 0.21 | 3.2 | 1.5 | 0.07 | n.d. | 5.73 | 2.80 | 1.15 | 0.490 | 0.31 | 0.009 | 2.83 | n.d. | 0.02 | n.d. | n.d. | 0.05 | 1.1 | 0.32 | |
| 089 | 1625 | 20 | n | 5 | 4 | 12 | 1.8 | 80.2 | n.d. | 0.60 | 3.0 | 1.5 | 0.02 | n.d. | 4.37 | 1.22 | 0.54 | 0.197 | 0.68 | 0.004 | 1.58 | n.d. | 0.02 | n.d. | n.d. | 0.03 | 0.7 | 0.21 | |
| 089 | 1625 | 20 | n | 2 | 4 | 14 | 2.1 | 72.9 | n.d. | 0.34 | 2.8 | 1.8 | 0.01 | n.d. | 2.46 | 8.91 | n.d. | 0.010 | 0.29 | 0.008 | 0.14 | 0.003 | 0.01 | det. | n.d. | 0.03 | 0.3 | 0.05 | |
| 092 | 1600 | ? | j | 0 | 4 | 13 | 1.0 | 58.0 | 0.06 | 0.05 | 2.9 | 8.2 | 0.03 | n.d. | 0.62 | 0.85 | 0.03 | 0.010 | 0.53 | 0.022 | n.d. | n.d. | 0.04 | n.d. | n.d. | 0.09 | 14.4 | n.d. | |
| 092 | 1600 | ? | ? | 5 | 4 | 12 | 4.6 | 64.5 | 0.07 | 0.60 | 2.9 | 2.8 | 0.07 | n.d. | 6.00 | 2.19 | 1.47 | 0.617 | 0.33 | 0.020 | 4.37 | n.d. | 0.03 | 0.09 | n.d. | 0.09 | 0.7 | 0.54 | |
| 092 | 1600 | ? | n | 5 | 1 | 1 | 1.4 | 41.8 | 0.11 | 0.57 | 5.1 | 0.4 | 0.01 | n.d. | 0.13 | 0.17 | n.d. | 0.033 | 0.10 | n.d. | 0.40 | n.d. | 0.03 | 15.0 | n.d. | 0.13 | 11.3 | 0.13 | |
| 092 | 1600 | ? | ? | 5 | 4 | 10 | 3.2 | 66.9 | 0.14 | 0.77 | 4.3 | 1.6 | n.d. | n.d. | 10.6 | 1.00 | 0.02 | 0.024 | 0.20 | 0.008 | 1.05 | n.d. | 0.03 | 0.08 | n.d. | 0.22 | 0.6 | 0.17 | |
| 092 | 1600 | ? | ? | 5 | 4 | 12 | 2.9 | 53.2 | n.d. | 0.54 | 3.1 | 1.9 | 0.07 | n.d. | 7.43 | 3.79 | 2.59 | 1.090 | 0.69 | 0.034 | 4.95 | n.d. | 0.03 | 0.11 | n.d. | 0.10 | 2.5 | 0.66 | |
| 092 | 1600 | ? | n | 1 | 4 | 7 | 3.0 | 66.2 | n.d. | 0.38 | 3.4 | 2.9 | 0.02 | n.d. | 0.54 | 6.70 | 0.12 | 0.025 | 6.68 | 0.030 | 0.33 | n.d. | 0.04 | 0.13 | n.d. | 0.04 | 1.1 | 0.11 | |
| 092 | 1600 | ? | n | 1 | 4 | 3 | 2.9 | 64.4 | n.d. | 0.60 | 3.6 | 1.7 | 0.01 | n.d. | 3.74 | 12.2 | n.d. | 0.007 | 0.23 | 0.006 | 0.41 | n.d. | 0.03 | 0.09 | n.d. | 0.07 | 1.3 | 0.10 | |
| 096 | 1602 | ? | j | 0 | 4 | 13 | 2.7 | 55.4 | 0.58 | 1.09 | 5.8 | 6.6 | 0.09 | n.d. | 1.46 | 0.84 | 0.20 | 0.081 | 0.72 | 0.018 | 0.40 | 0.013 | 0.03 | 0.10 | n.d. | 0.10 | 0.5 | 0.06 | |
| 097 | 1602 | ? | j | 0 | 4 | 9 | 2.6 | 57.4 | n.d. | 0.85 | 4.9 | 2.6 | 0.02 | n.d. | 0.82 | 0.56 | 0.08 | 0.043 | 3.39 | 0.023 | 0.27 | 0.018 | 0.04 | 0.12 | n.d. | 0.06 | 0.2 | 0.04 | |
| 097 | 1602 | ? | j | 0 | 4 | 13 | 2.8 | 64.9 | 0.60 | 0.83 | 5.7 | 7.3 | 0.12 | n.d. | 1.00 | 0.93 | 0.08 | 0.038 | 4.37 | 0.041 | 0.29 | 0.012 | 0.03 | 0.09 | n.d. | 0.10 | 0.1 | 0.03 | |
| 097 | 1602 | ? | n | 1 | 4 | 7 | 3.3 | 60.4 | 0.09 | 0.61 | 2.9 | 2.0 | 0.01 | n.d. | 0.53 | 5.36 | n.d. | 0.032 | 5.68 | 0.026 | 0.62 | 0.002 | 0.02 | 0.11 | | | | | |

| Lim | Inventarnummer | Alter | Werkstatt | Grundierung | Untergrund | Trübung | Farbe | Al ₂ O ₃ | SiO ₂ | P ₂ O ₅ | Cl | K ₂ O | CaO | TiO ₂ | Cr ₂ O ₃ | MnO | Fe ₂ O ₃ | CoO | NiO | CuO | ZnO | As ₂ O ₃ | Rb ₂ O | SrO | SnO ₂ | Sb ₂ O ₃ | BaO | PbO | Bi ₂ O ₃ |
|-----|----------------|-------|-----------|-------------|------------|---------|-------|--------------------------------|------------------|-------------------------------|------|------------------|------|------------------|--------------------------------|------|--------------------------------|-------|------|-------|------|--------------------------------|-------------------|------|------------------|--------------------------------|------|------|--------------------------------|
| 105 | 1600 | 35 | ? | 5 | 4 | 12 | 2.4 | 54.5 | 0.14 | 0.34 | 5.9 | 3.9 | 0.20 | n.d. | 5.10 | 1.93 | 0.52 | 0.207 | 0.20 | 0.030 | 0.79 | n.d. | 0.02 | 0.32 | n.d. | 0.76 | 8.1 | 0.59 | |
| 106 | 1550 | 7 | n | 4 | 1 | 1 | 1.5 | 51.1 | n.d. | 0.35 | 2.2 | 1.9 | n.d. | n.d. | 0.14 | 0.31 | 0.01 | 0.019 | 0.03 | 0.009 | n.d. | 0.002 | 0.02 | 19.9 | n.d. | 0.07 | 24.2 | n.d. | |
| 106 | 1550 | 7 | n | 1 | 1 | 2 | 1.7 | 50.8 | n.d. | 0.32 | 6.2 | 3.9 | 0.02 | n.d. | 1.13 | 1.35 | 0.03 | 0.014 | 0.15 | 0.025 | n.d. | 0.005 | 0.03 | det. | n.d. | 0.07 | 5.2 | n.d. | |
| 106 | 1550 | 7 | n | 2 | 4 | 9 | 1.9 | 74.8 | n.d. | 0.25 | 2.9 | 2.5 | 0.03 | n.d. | 0.34 | 1.01 | 0.81 | 0.242 | 5.38 | n.d. | 1.67 | 0.006 | 0.01 | n.d. | n.d. | 0.05 | 1.2 | 0.45 | |
| 106 | 1550 | 7 | n | 2 | 4 | 8 | 2.0 | 59.2 | 1.16 | 0.23 | 9.7 | 5.9 | 0.03 | n.d. | 0.14 | 0.74 | 0.02 | 0.156 | 5.10 | 0.019 | 0.04 | 0.004 | 0.03 | n.d. | n.d. | 0.12 | 1.4 | n.d. | |
| 106 | 1550 | 7 | n | 2 | 4 | 10 | 1.1 | 63.4 | 1.00 | 0.30 | 3.6 | 4.2 | 0.01 | n.d. | 3.70 | 0.25 | 0.01 | 0.008 | 0.07 | 0.062 | 0.03 | 0.010 | 0.03 | n.d. | n.d. | 0.16 | 0.2 | 0.03 | |
| 106 | 1550 | 7 | n | 2 | 4 | 14 | 1.6 | 63.9 | n.d. | 0.14 | 5.9 | 2.4 | 0.01 | n.d. | 1.82 | 13.6 | n.d. | 0.002 | 0.04 | 0.011 | n.d. | 0.008 | 0.02 | n.d. | n.d. | 0.05 | 0.9 | 0.02 | |
| 106 | 1550 | 7 | ? | 5 | 4 | 12 | 1.6 | 60.2 | 0.56 | 0.36 | 6.0 | 5.1 | 0.09 | n.d. | 1.29 | 1.62 | 0.29 | 0.096 | 0.52 | 0.011 | 0.44 | n.d. | 0.02 | n.d. | n.d. | 0.16 | 8.7 | 0.11 | |
| 106 | 1550 | 7 | ? | 5 | 4 | 3 | 1.5 | 62.6 | 1.71 | 0.31 | 12.2 | 7.9 | 0.06 | n.d. | 1.72 | 2.21 | n.d. | 0.002 | 0.02 | 0.050 | n.d. | 0.030 | 0.05 | n.d. | n.d. | 0.21 | 0.5 | n.d. | |
| 106 | 1550 | 7 | n | 1 | 4 | 10 | 2.2 | 69.2 | n.d. | 0.59 | 5.1 | 4.9 | 0.13 | n.d. | 2.74 | 0.88 | 0.15 | 0.050 | 0.07 | 0.016 | 0.19 | n.d. | 0.03 | det. | n.d. | 0.25 | 6.1 | 0.11 | |
| 107 | 1625 | 16 | j | 0 | 4 | 13 | 1.9 | 50.7 | n.d. | 0.07 | 2.2 | 5.4 | 0.07 | n.d. | 0.36 | 0.74 | n.d. | 0.002 | 1.21 | n.d. | n.d. | 0.01 | n.d. | n.d. | n.d. | 0.09 | 24.6 | n.d. | |
| 107 | 1625 | 16 | n | 6 | 1 | 12 | 1.1 | 42.5 | n.d. | 0.27 | 2.0 | 1.4 | 0.04 | n.d. | 2.19 | 2.14 | 0.56 | 0.207 | 14.2 | 0.020 | 0.21 | n.d. | 0.00 | n.d. | n.d. | 0.10 | 13.6 | 0.31 | |
| 107 | 1625 | 16 | n | 4 | 1 | 1 | 1.7 | 55.2 | n.d. | 0.46 | 1.7 | 0.4 | n.d. | n.d. | 0.11 | 0.22 | n.d. | 0.031 | 0.03 | 0.004 | n.d. | 0.006 | n.d. | 31.8 | n.d. | n.d. | 13.2 | n.d. | |
| 107 | 1625 | 16 | ? | 5 | 4 | 12 | 3.3 | 62.4 | n.d. | 0.36 | 3.5 | 2.1 | 0.07 | n.d. | 6.53 | 2.55 | 1.17 | 0.948 | 1.08 | 0.010 | 2.75 | n.d. | 0.03 | n.d. | n.d. | 0.06 | 1.8 | 0.38 | |
| 107 | 1625 | 16 | ? | 5 | 4 | 12 | 3.9 | 61.1 | n.d. | 0.26 | 3.1 | 1.9 | 0.12 | n.d. | 6.20 | 3.05 | 1.11 | 0.950 | 2.26 | 0.002 | 3.10 | n.d. | 0.04 | n.d. | n.d. | 0.04 | 0.8 | 0.36 | |
| 113 | 1550 | ? | j | 0 | 4 | 13 | 0.5 | 42.8 | n.d. | 0.40 | 4.5 | 5.7 | 0.07 | n.d. | 1.06 | 0.45 | n.d. | n.d. | 3.13 | 0.002 | n.d. | 0.005 | 0.02 | n.d. | n.d. | 0.15 | 33.3 | n.d. | |
| 113 | 1550 | ? | ? | 5 | 1 | 1 | 1.1 | 49.7 | n.d. | 0.18 | 1.5 | 0.4 | n.d. | n.d. | 0.18 | n.d. | n.d. | n.d. | 0.11 | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | 25.3 | n.d. | 24.6 | n.d. | |
| 113 | 1550 | ? | n | 1 | 4 | 9 | 2.1 | 69.3 | 0.51 | 0.52 | 3.7 | 5.7 | 0.07 | n.d. | 0.50 | 0.65 | 0.17 | 0.048 | 5.06 | 0.373 | 0.09 | n.d. | 0.02 | det. | n.d. | 0.05 | 1.3 | 0.10 | |
| 113 | 1550 | ? | n | 1 | 4 | 9 | 2.2 | 83.4 | n.d. | 0.44 | 3.9 | 2.9 | 0.02 | n.d. | 0.17 | 0.45 | 0.04 | 0.013 | 4.50 | 0.155 | 0.05 | n.d. | 0.02 | det. | n.d. | 0.04 | 1.0 | 0.06 | |
| 113 | 1550 | ? | ? | 5 | 4 | 12 | 2.1 | 81.0 | 0.14 | 0.46 | 3.6 | 2.7 | 0.02 | n.d. | 0.15 | 0.41 | 0.03 | 0.012 | 4.26 | 0.127 | 0.05 | n.d. | 0.02 | n.d. | n.d. | 0.05 | 0.6 | 0.05 | |
| 113 | 1550 | ? | n | 1 | 4 | 9 | 2.6 | 83.7 | n.d. | 0.42 | 3.9 | 2.9 | 0.02 | n.d. | 0.13 | 0.39 | 0.01 | 0.006 | 3.83 | 0.058 | 0.02 | n.d. | 0.01 | det. | n.d. | 0.05 | 3.3 | 0.03 | |
| 135 | 1550 | 9 | j | 0 | 4 | 13 | 1.1 | 51.3 | n.d. | 0.30 | 2.8 | 3.9 | 0.07 | n.d. | 0.65 | 0.70 | n.d. | 0.005 | 0.39 | 0.007 | n.d. | 0.002 | 0.02 | n.d. | n.d. | 0.15 | 25.2 | n.d. | |
| 135 | 1550 | 9 | ? | 5 | 4 | 12 | 0.8 | 51.1 | n.d. | 0.19 | 2.8 | 4.8 | 0.07 | n.d. | 0.90 | 0.78 | 0.00 | 0.004 | 0.08 | 0.025 | 0.01 | n.d. | 0.04 | n.d. | n.d. | 0.20 | 16.8 | 0.03 | |
| 135 | 1550 | 9 | ? | 5 | 1 | 1 | 0.9 | 51.7 | n.d. | 0.85 | 3.4 | 2.0 | n.d. | n.d. | 0.13 | 0.39 | n.d. | 0.015 | 0.03 | 0.010 | n.d. | n.d. | n.d. | 13.8 | n.d. | n.d. | 22.4 | n.d. | |
| 135 | 1550 | 9 | n | 3 | 4 | 4 | 1.0 | 60.9 | 0.72 | 0.38 | 7.3 | 6.0 | 0.05 | n.d. | 0.73 | 0.66 | 0.00 | n.d. | 1.22 | n.d. | n.d. | 0.024 | 0.03 | 0.54 | n.d. | 0.04 | 1.8 | n.d. | |
| 135 | 1550 | 9 | n | 2 | 4 | 9 | 1.2 | 67.5 | n.d. | 0.23 | 7.0 | 7.0 | 0.05 | n.d. | 0.34 | 0.80 | 0.74 | 0.199 | 1.41 | n.d. | 0.81 | n.d. | 0.02 | n.d. | n.d. | 0.04 | 1.5 | 0.80 | |
| 135 | 1550 | 9 | n | 2 | 4 | 8 | 0.5 | 62.1 | n.d. | 0.35 | 3.2 | 5.4 | 0.03 | n.d. | 0.29 | 1.95 | 0.13 | 0.050 | 3.16 | n.d. | 0.17 | 0.003 | 0.03 | n.d. | n.d. | 0.07 | 0.4 | 0.09 | |
| 135 | 1550 | 9 | n | 2 | 4 | 10 | 1.2 | 72.4 | 0.64 | 0.63 | 6.8 | 7.2 | 0.07 | n.d. | 2.60 | 0.44 | 0.03 | 0.015 | 0.12 | 0.013 | 0.12 | 0.006 | 0.03 | n.d. | n.d. | 0.16 | 0.4 | 0.03 | |
| 135 | 1550 | 9 | n | 1 | 4 | 3 | 0.6 | 31.2 | 0.22 | 0.20 | 4.0 | 1.9 | 0.05 | n.d. | 1.85 | 1.20 | n.d. | 0.005 | 0.30 | 0.034 | n.d. | 0.005 | 0.03 | det. | n.d. | 0.31 | 2.5 | 0.01 | |
| 135 | 1550 | 9 | n | 1 | 1 | 2 | 1.3 | 45.7 | 0.38 | 0.49 | 3.2 | 2.0 | n.d. | n.d. | 0.10 | 1.01 | 0.00 | 0.006 | 0.02 | 0.008 | n.d. | n.d. | n.d. | det. | n.d. | n.d. | det. | n.d. | |
| 135 | 1550 | 9 | ? | 5 | 4 | 12 | 0.5 | 62.9 | n.d. | 0.43 | 4.7 | 5.3 | 0.06 | n.d. | 2.45 | 0.47 | n.d. | 0.002 | 1.06 | 0.007 | n.d. | n.d. | 0.02 | n.d. | n.d. | 0.16 | 4.6 | 0.01 | |
| 135 | 1550 | 9 | n | 1 | 4 | 9 | 0.7 | 30.7 | n.d. | 0.42 | 1.6 | 1.0 | 0.02 | n.d. | 0.09 | 0.19 | n.d. | 0.004 | 2.92 | 0.004 | n.d. | n.d. | 0.01 | det. | n.d. | 0.04 | 1.3 | 0.01 | |
| 135 | 1550 | 9 | n | 2 | 4 | 14 | 1.8 | 62.8 | 0.17 | 0.29 | 4.9 | 3.6 | 0.03 | n.d. | 2.30 | 12.5 | n.d. | 0.002 | 0.06 | 0.012 | n.d. | 0.008 | 0.03 | n.d. | n.d. | 0.12 | 0.2 | 0.02 | |
| 142 | 1575 | 17 | n | 4 | 1 | 1 | 1.6 | 44.2 | n.d. | 0.40 | 1.8 | 0.2 | n.d. | n.d. | n.d. | 1.71 | n.d. | 0.017 | 0.02 | 0.004 | n.d. | 0.002 | n.d. | 26.2 | n.d. | n.d. | 24.1 | n.d. | |
| 142 | 1575 | 17 | ? | 5 | 4 | 12 | 1.7 | 63.0 | 2.08 | 0.37 | 10.0 | 7.6 | 0.08 | n.d. | 6.52 | 1.17 | 0.01 | 0.009 | 0.01 | 0.068 | n.d. | 0.021 | 0.06 | n.d. | n.d. | 1.02 | 0.5 | n.d. | |
| 142 | 1575 | 17 | n | 1 | 1 | 2 | 1.1 | 51.3 | 0.55 | 0.36 | 2.7 | 1.7 | n.d. | n.d. | 0.15 | 1.05 | n.d. | 0.009 | 0.02 | 0.016 | n.d. | n.d. | n.d. | 11.5 | n.d. | n.d. | 20.9 | n.d. | |
| 144 | 1575 | 37 | n | 1 | 1 | 4 | 1.2 | 28.6 | n.d. | 0.30 | 1.1 | 1.8 | 0.03 | n.d. | 1.13 | 8.90 | n.d. | 0.004 | 0.20 | 0.025 | n.d. | n.d. | 0.02 | det. | n.d. | 0.07 | 12.6 | n.d. | |
| 144 | 1575 | 37 | n | 5 | 1 | 1 | 3.2 | 60.5 | n.d. | 0.54 | 3.0 | 4.0 | 0.03 | n.d. | 0.64 | 0.65 | n.d. | 0.007 | 0.05 | 0.031 | n.d. | 0.002 | 0.02 | 18.6 | n.d. | 0.10 | 21.5 | n.d. | |
| 144 | 1575 | 37 | n | 5 | 4 | 12 | 1.7 | 66.3 | 0.84 | 0.72 | 5.0 | 6.8 | 0.08 | n.d. | 2.82 | 6.55 | n.d. | 0.017 | 0.17 | 0.052 | 0.14 | 0.006 | 0.05 | n.d. | n.d. | 0.29 | 0.3 | 0.10 | |
| 144 | 1575 | 37 | n | 1 | 4 | 8 | 2.4 | 62.7 | 0.23 | 0.75 | 4.4 | 4.4 | 0.05 | n.d. | 0.25 | 0.60 | 0.05 | 0.020 | 6.30 | 0.526 | 0.03 | 0.001 | 0.03 | n.d. | n.d. | 0.05 | 2.5 | 0.04 | |
| 144 | 1575 | 37 | n | 1 | 4 | 10 | 1.3 | 56.2 | 1.91 | 0.53 | 5.2 | 9.0 | 0.11 | n.d. | 2.36 | 1.16 | 0.01 | 0.007 | 0.04 | 0.030 | 0.03 | 0.003 | 0.04 | n.d. | n.d. | 0.47 | 6.5 | 0.02 | |
| 144 | 1575 | 37 | n | 1 | 4 | 14 | 2.7 | 64.5 | 0.58 | 0.72 | 5.0 | 5.8 | 0.11 | n.d. | 1.89 | 9.71 | n.d. | 0.007 | 0.86 | 0.111 | n.d. | 0.003 | 0.03 | det. | n.d. | 0.21 | 2.2 | 0.02 | |
| 144 | 1575 | 37 | n | 1 | 4 | 7 | 3.7 | 64.3 | n.d. | 0.52 | 4.3 | 5.4 | 0.05 | n.d. | 0.55 | 1.90 | n.d. | 0.026 | 7.64 | 0.521 | 0.01 | 0.001 | 0.04 | det. | n.d. | 0.06 | 10.5 | 0.01 | |
| 145 | 1550 | 9 | n | 4 | 1 | 1 | 2.4 | 49.0 | n.d. | 0.73 | 1.9 | 1.9 | n.d. | n.d. | 0.06 | 0.28 | n.d. | 0.024 | 0.02 | 0.004 | n.d. | 0.005 | n.d. | 16.8 | n.d. | n.d. | 25.1 | n.d. | |
| 145 | 1550 | 9 | ? | 5 | 4 | 12 | 2.2 | 69.8 | 1.83 | 0.32 | 10.2 | 8.2 | 0.12 | n.d. | 5.23 | 1.43 | 0.00 | 0.006 | 0.01 | 0.058 | n.d. | 0.021 | 0.05 | n.d. | n.d. | 0.83 | 0.2 | n.d. | |
| 145 | 1550 | 9 | n | 1 | 1 | 4 | 2.5 | 31.4 | n.d. | 0.39 | 2.3 | 0.5 | n.d. | n.d. | 0.14 | 14.9 | n.d. | 0.002 | 0.16 | 0.024 | n.d. | n.d. | 0.02 | det. | n.d. | n.d. | 16.2 | n.d. | |
| 148 | 1650 | 19 | j | 0 | 4 | 13 | 2.9 | 56.9 | 0.36 | 1.60 | 7.6 | 7.2 | 0.09 | n.d. | 0.53 | 0.68 | n.d. | 0.004 | 0.11 | 0.034 | 0.02 | 0.025 | 0.03 | 0.16 | n.d. | 0.11 | 0.2 | 0.01 | |
| 148 | 1650 | 19 | n | 6 | 1 | 12 | 2.4 | 30.1 | 0.07 | 1.24 | 3.5 | 1.6 | 0.08 | n.d. | 1.94 | 1.56 | 0.44 | 0.208 | 8.89 | 0.137 | 0.57 | 0.015 | 0.06 | 0.09 | n.d. | 0.11 | 6.7 | 0.13 | |
| 148 | 1650 | 19 | n | 4 | 1 | 1 | 0.9 | 53.1 | 0.04 | 0.05 | 5.8 | 0.5 | n.d. | n.d. | 0.17 | 0.23 | n.d. | 0.022 | 0.04 | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | 31.1 | n.d. | 0.08 | 18.7 | n.d. | |
| 148 | 1650 | 19 | ? | 5 | 3 | 9 | 0.9 | 46.6 | 0.16 | 0.04 | 8.1 | 1.4 | 0.02 | n.d. | 0.18 | 1.76 | 0.56 | 0.279 | 0.03 | 0.033 | 0.55 | n.d. | n.d. | 0.53 | n.d. | 0.07 | 35.0 | det. | |
| 148 | 1650 | 19 | n | 1 | 4 | 7 | 3.3 | 62.9 | 0.40 | 0.73 | 4.2 | 2.8 | 0.02 | n.d. | 0.56 | 5.86 | n.d. | 0.015 | 6.79 | 0.749 | n.d. | n.d. | n.d. | 0.18 | n.d. | 0.03 | 7.0 | n.d. | |
| 148 | 1650 | 19 | n | 1 | 1 | 2 | 0.6 | 30.3 | 0.15 | 0.04 | 4.8 | 0.4 | n.d. | n.d. | 0.14 | 2.70 | n.d. | 0.018 | 0.09 | 0.012 | n.d. | n.d. | n.d. | 3.93 | n.d. | 0.05 | 16.2 | n.d. | |
| 164 | 1650 | 19 | j | 0 | 4 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

| Lim
Inventarnummer | Alter | Werkstatt | Grundierung | Untergrund | Trübung | Farbe | Al ₂ O ₃ | SiO ₂ | P ₂ O ₅ | Cl | K ₂ O | CaO | TiO ₂ | Cr ₂ O ₃ | MnO | Fe ₂ O ₃ | CoO | NiO | CuO | ZnO | As ₂ O ₃ | Rb ₂ O | SrO | SnO ₂ | Sb ₂ O ₃ | BaO | PbO | Bi ₂ O ₃ | |
|-----------------------|-------|-----------|-------------|------------|---------|-------|--------------------------------|------------------|-------------------------------|------|------------------|------|------------------|--------------------------------|------|--------------------------------|------|-------|------|-------|--------------------------------|-------------------|------|------------------|--------------------------------|------|------|--------------------------------|------|
| 187 | 1650 | 19 | n | 5 | 1 | 6 | 2.3 | 43.4 | 1.70 | 1.61 | 1.4 | 1.3 | n.d. | n.d. | 0.11 | 0.53 | n.d. | 0.037 | 0.21 | 1.420 | n.d. | n.d. | n.d. | 7.11 | 0.68 | 0.06 | 36.7 | n.d. | |
| 196 | 1575 | ? | ? | 5 | 1 | 1 | 1.8 | 52.4 | 0.05 | 0.07 | 3.8 | 3.8 | 0.01 | n.d. | 0.27 | 0.64 | n.d. | 0.008 | 0.02 | 0.021 | n.d. | n.d. | n.d. | 13.4 | n.d. | 0.04 | 23.0 | n.d. | |
| 196 | 1575 | ? | n | 1 | 4 | 9 | 2.1 | 52.7 | 0.36 | 1.12 | 3.8 | 4.4 | 0.07 | n.d. | 0.69 | 0.81 | 0.45 | 0.108 | 0.03 | 0.013 | 0.41 | n.d. | 0.02 | 0.16 | n.d. | 0.06 | 13.8 | 0.16 | |
| 196 | 1575 | ? | n | 1 | 4 | 14 | 2.3 | 55.4 | 0.22 | 0.56 | 3.6 | 3.3 | 0.02 | n.d. | 0.89 | 12.1 | n.d. | n.d. | 0.06 | 0.010 | n.d. | 0.008 | 0.00 | 1.63 | n.d. | 0.05 | 0.6 | n.d. | |
| 196 | 1575 | ? | n | 1 | 4 | 11 | 1.9 | 55.0 | 0.14 | 0.76 | 3.9 | 5.9 | 0.06 | n.d. | 0.73 | 4.62 | 0.37 | 0.069 | 0.03 | 0.015 | 0.31 | n.d. | 0.02 | det. | n.d. | 0.06 | 11.3 | 0.13 | |
| 196 | 1575 | ? | n | 1 | 4 | 10 | 3.1 | 66.7 | 0.43 | 1.25 | 3.9 | 3.4 | 0.19 | n.d. | 5.29 | 1.87 | 0.03 | 0.006 | 0.04 | 0.056 | n.d. | n.d. | 0.03 | 0.11 | n.d. | 0.93 | 2.1 | 0.05 | |
| 196 | 1575 | ? | ? | 5 | 4 | 12 | 1.8 | 49.0 | 1.66 | 0.39 | 12.8 | 10.5 | 0.20 | n.d. | 4.66 | 1.29 | 0.02 | 0.005 | 0.01 | 0.059 | n.d. | 0.028 | 0.06 | n.d. | n.d. | 0.72 | 0.1 | n.d. | |
| 196 | 1575 | ? | n | 1 | 4 | 7 | 3.6 | 69.3 | 0.30 | 0.11 | 9.3 | 1.7 | 0.03 | n.d. | 0.07 | 7.15 | n.d. | 0.027 | 8.42 | 0.067 | n.d. | n.d. | n.d. | 0.23 | n.d. | 0.04 | 2.4 | n.d. | |
| 196 | 1575 | ? | j | 0 | 4 | 13 | 0.5 | 30.4 | 0.22 | 0.06 | 5.0 | 10.3 | 0.03 | n.d. | 0.93 | 0.45 | n.d. | 0.012 | 0.74 | 0.040 | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | 0.11 | 33.3 | n.d. | |
| 196 | 1575 | ? | n | 1 | 1 | 12 | 2.7 | 59.2 | 0.12 | 1.23 | 3.0 | 5.7 | 0.06 | n.d. | 0.39 | 5.04 | n.d. | n.d. | 2.39 | 0.264 | n.d. | n.d. | 0.02 | 0.25 | n.d. | 0.06 | 6.9 | n.d. | |
| 219 | 1875 | ? | n | 1 | 4 | 7 | 4.7 | 36.1 | n.d. | 1.19 | 3.9 | 0.5 | 0.00 | n.d. | 0.09 | 0.55 | n.d. | n.d. | 1.34 | 0.140 | n.d. | n.d. | n.d. | 1.28 | n.d. | 0.06 | 39.2 | 0.50 | |
| 219 | 1875 | ? | n | 1 | 4 | 6 | n.d. | 31.3 | n.d. | 0.07 | 0.3 | 0.6 | n.d. | n.d. | 0.94 | 1.44 | n.d. | n.d. | 0.04 | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | 0.17 | n.d. | n.d. | 52.5 | n.d. | |
| 219 | 1875 | ? | ? | 5 | 1 | 1 | 3.0 | 41.3 | n.d. | 1.40 | 6.3 | 0.3 | 0.01 | n.d. | 0.18 | 0.16 | n.d. | n.d. | 0.01 | 0.079 | 8.92 | n.d. | n.d. | 0.16 | n.d. | 0.23 | 45.2 | n.d. | |
| 219 | 1875 | ? | n | 1 | 4 | 8 | n.d. | 50.0 | n.d. | 0.03 | 12.0 | 0.8 | 0.01 | n.d. | 0.04 | 0.08 | 0.03 | 0.012 | 2.54 | 0.046 | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | 0.09 | 29.3 | n.d. | |
| 219 | 1875 | ? | n | 5 | 4 | 4 | 0.8 | 51.3 | n.d. | 0.03 | 14.1 | 1.3 | 0.01 | n.d. | 2.25 | 0.15 | n.d. | 0.009 | 0.01 | 0.110 | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | 0.17 | 27.4 | n.d. | |
| 219 | 1875 | ? | n | 5 | 4 | 10 | 0.7 | 44.8 | n.d. | 0.07 | 7.6 | n.d. | 0.01 | n.d. | 0.02 | 0.11 | n.d. | n.d. | 0.01 | 0.087 | n.d. | n.d. | n.d. | 0.29 | 0.04 | 0.05 | 34.1 | n.d. | |
| 219 | 1875 | ? | n | 1 | 4 | 3 | n.d. | 30.3 | n.d. | 0.16 | 0.5 | 2.3 | n.d. | n.d. | 1.23 | 1.89 | n.d. | n.d. | 0.06 | 0.037 | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | 56.2 | n.d. | |
| 219 | 1875 | ? | n | 4 | 1 | 1 | n.d. | 40.4 | 0.17 | 0.10 | 2.5 | n.d. | n.d. | n.d. | 0.04 | 0.17 | n.d. | n.d. | 0.02 | 0.022 | n.d. | n.d. | n.d. | 18.3 | n.d. | n.d. | 41.0 | n.d. | |
| 219 | 1875 | ? | ? | 5 | 4 | 12 | 0.9 | 50.3 | 0.12 | 0.04 | 10.7 | 0.1 | 0.01 | n.d. | 0.41 | 0.14 | 0.97 | 0.051 | 0.06 | 0.024 | n.d. | n.d. | n.d. | 0.30 | n.d. | 0.08 | 27.3 | n.d. | |
| 219 | 1875 | ? | n | 1 | 1 | 2 | 0.8 | 20.1 | 0.21 | 0.11 | 1.1 | 2.1 | 0.00 | n.d. | 0.06 | 14.0 | n.d. | n.d. | 0.03 | 2.070 | n.d. | n.d. | n.d. | 0.69 | n.d. | 0.14 | 45.2 | n.d. | |
| 221 | ? | ? | n | 4 | 1 | 1 | 1.1 | 48.4 | 0.08 | 0.07 | 4.6 | 0.9 | n.d. | n.d. | n.d. | 0.20 | n.d. | n.d. | 0.04 | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | 24.9 | n.d. | 0.11 | 25.2 | n.d. | |
| 221 | ? | ? | ? | 5 | 4 | 12 | 2.9 | 52.1 | 0.84 | 0.82 | 11.0 | 7.9 | 0.25 | n.d. | 3.16 | 0.87 | 0.02 | 0.004 | 0.01 | 0.043 | n.d. | 0.021 | 0.05 | n.d. | n.d. | 0.48 | 0.2 | 0.01 | |
| 221 | ? | ? | ? | 5 | 4 | 12 | 3.0 | 53.1 | 0.88 | 0.77 | 12.1 | 9.4 | 0.24 | n.d. | 4.61 | 1.15 | 0.02 | 0.006 | 0.01 | 0.054 | n.d. | 0.028 | 0.05 | n.d. | n.d. | n.d. | 0.75 | 0.2 | 0.01 |
| 221 | ? | ? | ? | 5 | 4 | 12 | 2.9 | 53.0 | 1.22 | 0.63 | 11.8 | 9.4 | 0.24 | n.d. | 5.04 | 1.18 | 0.02 | 0.004 | 0.01 | 0.055 | n.d. | 0.029 | 0.06 | n.d. | n.d. | 0.82 | 0.2 | 0.01 | |
| 221 | ? | ? | ? | 5 | 4 | 12 | 2.3 | 49.1 | 0.37 | 1.07 | 11.6 | 9.2 | 0.18 | n.d. | 3.28 | 0.97 | 0.02 | 0.003 | 0.01 | 0.047 | n.d. | 0.024 | 0.06 | n.d. | n.d. | 0.53 | 1.3 | 0.03 | |
| 221 | ? | ? | ? | 5 | 4 | 12 | 2.6 | 60.6 | 1.28 | 0.55 | 14.1 | 12.2 | 0.27 | n.d. | 6.34 | 1.51 | 0.03 | 0.004 | 0.01 | 0.070 | n.d. | 0.033 | 0.07 | n.d. | n.d. | 1.03 | 0.3 | 0.01 | |
| 222 | 1545 | 1 | n | 4 | 1 | 1 | 1.0 | 44.6 | n.d. | 0.06 | 4.6 | 0.8 | n.d. | n.d. | n.d. | 0.20 | n.d. | 0.020 | 0.05 | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | 20.2 | n.d. | 0.13 | 26.1 | n.d. | |
| 222 | 1545 | 1 | ? | 5 | 4 | 12 | 1.6 | 59.5 | 1.97 | 0.52 | 7.9 | 8.1 | 0.08 | n.d. | 6.22 | 1.67 | 0.27 | 0.095 | 0.11 | 0.051 | 0.35 | 0.008 | 0.06 | n.d. | n.d. | 1.00 | 1.2 | 0.37 | |
| 222 | 1545 | 1 | ? | 5 | 4 | 12 | 2.3 | 50.2 | 0.97 | 0.81 | 8.5 | 9.9 | 0.29 | n.d. | 7.22 | 2.11 | 0.32 | 0.105 | 0.09 | 0.059 | 0.65 | 0.009 | 0.07 | n.d. | n.d. | 1.39 | 0.9 | 0.38 | |
| 222 | 1545 | 1 | n | 1 | 1 | 12 | 1.3 | 35.2 | 0.09 | 0.06 | 5.4 | 1.1 | n.d. | n.d. | 0.07 | 1.96 | 0.04 | 0.021 | 2.94 | 0.037 | n.d. | det. | 0.07 | 30.7 | n.d. | 0.08 | 24.8 | 0.31 | |
| 222 | 1545 | 1 | n | 1 | 1 | 2 | 0.6 | 40.2 | 0.06 | 0.05 | 5.3 | 0.6 | n.d. | n.d. | 0.37 | 1.09 | 0.05 | 0.039 | 0.06 | 0.030 | 0.54 | n.d. | 0.11 | 34.2 | n.d. | 0.06 | 16.2 | 0.24 | |
| 222 | 1545 | 1 | j | 0 | 4 | 13 | 0.8 | 35.3 | 0.20 | 0.07 | 6.7 | 9.4 | 0.05 | n.d. | 1.48 | 0.75 | n.d. | n.d. | 0.93 | 0.500 | n.d. | n.d. | 0.20 | n.d. | n.d. | 0.24 | 33.7 | n.d. | |
| 224 | 1590 | 7 | n | 0 | 1 | 1 | 1.9 | 49.5 | n.d. | 0.28 | 2.8 | 1.2 | n.d. | n.d. | 0.13 | 0.28 | n.d. | 0.017 | 0.04 | 0.005 | n.d. | 0.002 | n.d. | 16.6 | n.d. | n.d. | 20.5 | n.d. | |
| 224 | 1590 | 7 | n | 1 | 1 | 12 | 2.1 | 29.9 | 0.47 | 0.35 | 2.2 | 1.5 | 0.01 | n.d. | 0.26 | 10.7 | n.d. | 0.003 | 0.40 | 0.004 | n.d. | n.d. | n.d. | det. | n.d. | 0.05 | 11.7 | n.d. | |
| 224 | 1590 | 7 | n | 1 | 1 | 2 | 0.7 | 33.2 | n.d. | 0.18 | 2.4 | 1.5 | 0.00 | n.d. | 0.20 | 1.60 | n.d. | 0.005 | 0.01 | 0.013 | n.d. | n.d. | 0.03 | det. | n.d. | 0.04 | 7.1 | n.d. | |
| 224 | 1590 | 7 | n | 0 | 4 | 12 | 3.2 | 71.1 | 1.21 | 0.66 | 5.7 | 5.2 | 0.10 | n.d. | 5.37 | 1.52 | 0.01 | 0.007 | 0.13 | 0.061 | 0.02 | 0.004 | 0.06 | n.d. | n.d. | 0.71 | 1.0 | 0.01 | |
| 224 | 1590 | 7 | n | 3 | 4 | 4 | n.d. | 74.1 | 0.27 | 0.60 | 5.8 | 6.7 | 0.05 | n.d. | 0.08 | 0.55 | n.d. | 0.001 | 0.87 | n.d. | n.d. | n.d. | 0.03 | 0.35 | n.d. | 0.07 | 0.0 | n.d. | |
| 224 | 1590 | 7 | n | 1 | 4 | 9 | 2.2 | 63.1 | 0.69 | 0.72 | 3.7 | 4.7 | 0.14 | n.d. | 1.12 | 1.39 | 0.47 | 0.158 | 0.05 | 0.021 | 0.99 | n.d. | 0.03 | det. | n.d. | 0.15 | 3.6 | 0.23 | |
| 224 | 1590 | 7 | n | 2 | 4 | 7 | 1.6 | 66.5 | 0.13 | 0.42 | 5.6 | 4.3 | 0.02 | n.d. | 0.64 | 10.2 | 16.4 | 0.002 | 1.17 | 0.006 | 0.03 | 0.006 | 0.03 | n.d. | n.d. | 0.03 | 0.4 | 0.03 | |
| 224 | 1590 | 7 | n | 2 | 4 | 14 | 3.5 | 59.4 | 0.33 | 0.18 | 5.1 | 3.4 | 0.03 | n.d. | 2.93 | 14.9 | n.d. | 0.004 | 0.09 | 0.016 | n.d. | 0.011 | 0.05 | n.d. | n.d. | 0.10 | 0.2 | n.d. | |
| 224 | 1590 | 7 | n | 5 | 1 | 1 | 0.9 | 47.7 | 0.28 | 0.28 | 2.6 | 2.6 | n.d. | n.d. | 0.29 | 0.34 | n.d. | 0.006 | 0.22 | 0.006 | n.d. | 0.004 | n.d. | 16.1 | n.d. | n.d. | 19.2 | n.d. | |
| 224 | 1590 | 7 | n | 1 | 4 | 10 | 2.1 | 73.2 | 0.45 | 0.53 | 3.0 | 4.7 | 0.02 | n.d. | 4.12 | 0.89 | 0.01 | 0.012 | 0.03 | 0.036 | 0.02 | 0.005 | 0.04 | n.d. | n.d. | 0.13 | 1.0 | 0.02 | |
| 224 | 1590 | 7 | n | 1 | 4 | 7 | 2.1 | 62.3 | 0.32 | 0.35 | 3.3 | 2.3 | 0.03 | n.d. | 0.40 | 6.06 | n.d. | 0.011 | 8.35 | 0.007 | 0.01 | 0.002 | 0.02 | det. | n.d. | 0.04 | 1.7 | 0.03 | |
| 224 | 1590 | 7 | n | 5 | 1 | 12 | 2.5 | 63.2 | 0.73 | 0.45 | 4.3 | 3.5 | 0.03 | n.d. | 0.87 | 5.02 | n.d. | 0.010 | 4.68 | 0.009 | 0.02 | 0.003 | 0.04 | det. | n.d. | 0.07 | 1.5 | 0.02 | |
| 224 | 1590 | 7 | n | 1 | 4 | 11 | 1.4 | 64.6 | 2.03 | 0.50 | 7.1 | 8.7 | 0.07 | n.d. | 2.01 | 5.85 | n.d. | 0.087 | 0.03 | 0.031 | det. | 0.008 | 0.05 | n.d. | n.d. | 0.18 | 0.9 | 0.03 | |
| 226 | 1850 | ? | n | 1 | 4 | 9 | 3.0 | 54.4 | 0.78 | 0.62 | 10.0 | 0.9 | 0.02 | n.d. | 0.40 | 0.05 | 0.20 | 0.012 | 0.02 | 0.088 | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | 0.10 | 27.9 | 0.34 | |
| 226 | 1850 | ? | n | 5 | 1 | 1 | 2.0 | 36.7 | 0.17 | 0.09 | 2.3 | n.d. | n.d. | n.d. | 0.11 | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | 1.40 | n.d. | n.d. | 6.70 | n.d. | 0.09 | 39.8 | n.d. | |
| 226 | 1850 | ? | n | 1 | 4 | 10 | n.d. | 52.5 | n.d. | 0.56 | 10.2 | 0.2 | 0.01 | n.d. | 1.50 | 0.25 | 0.04 | n.d. | 0.04 | 0.089 | n.d. | n.d. | n.d. | 0.16 | n.d. | 0.09 | 27.5 | 0.34 | |
| 226 | 1850 | ? | n | 1 | 4 | 3 | n.d. | 50.7 | n.d. | 0.78 | 9.6 | 0.4 | 0.03 | n.d. | 2.86 | 7.25 | n.d. | n.d. | 0.03 | 0.135 | n.d. | n.d. | n.d. | 0.16 | n.d. | 0.15 | 27.2 | 0.33 | |
| 226 | 1850 | ? | n | 5 | 1 | 12 | n.d. | 53.7 | n.d. | 1.16 | 10.5 | 0.2 | 0.01 | n.d. | 2.15 | 0.11 | 0.04 | 0.005 | 0.07 | 0.066 | n.d. | n.d. | n.d. | 0.16 | n.d. | 0.14 | 29.0 | 0.37 | |
| 226 | 1850 | ? | n | 1 | 4 | 7 | n.d. | 53.8 | n.d. | 0.84 | 8.0 | 0.3 | 0.02 | 0.82 | 0.09 | 0.20 | 0.02 | 0.005 | 3.56 | 0.106 | det. | n.d. | n.d. | 0.13 | n.d. | 0.05 | 24.7 | 0.28 | |
| 226 | 1850 | ? | n | 1 | 1 | 2 | n.d. | 37.1 | n.d. | 2.52 | 4.2 | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | 1.58 | n.d. | n.d. | 0.06 | 0.071 | 1.43 | n.d. | n.d. | 8.70 | n.d. | 0.10 | 39.6 | n.d. | |
| 226 | 1850 | ? | n | 5 | 1 | 4 | n.d. | 29.6 | n.d. | 3.22 | 1.7 | 1.3 | n.d. | n.d. | n.d. | 8.71 | n.d. | n.d. | 0.02 | 0.296 | 1.96 | n.d. | n.d. | 11.5 | n.d. | 0.13 | 51.8 | n | |

Elektronenstrahlmikroanalyse

Die Analysen wurden mit einer Elektronenstrahlmikrosonde der Firma ARL, die mit einem energie- und fünf wellenlängen-dispersiven Detektoren ausgerüstet ist, durchgeführt. Der Strahl mit 15 kV Beschleunigungsspannung wurde defokussiert, um eine elektronenstrahlinduzierte Diffusion der Alkaliionen im Glas zu vermeiden. Der Probenstrom betrug für energie-dispersive Messungen 1,5 nA und für wellenlängendispersive Messungen 10 nA.

| Lim | Inventarnummer | Alter | Werkstatt | Grundierung | Gegenemail | Trübung | Farbe | Na ₂ O | MgO | Al ₂ O ₃ | SiO ₂ | P ₂ O ₅ | Cl | K ₂ O | CaO | TiO ₂ | MnO | Fe ₂ O ₃ | CoO | CuO | ZnO | As ₂ O ₃ | SnO ₂ ³ | BaO | PbO |
|-------------------|----------------|-------|-----------|-------------|------------|---------|-------|-------------------|-----|--------------------------------|------------------|-------------------------------|-----|------------------|------|------------------|------|--------------------------------|------|-------------------|------|--------------------------------|-------------------------------|------|------|
| 057f ⁴ | 1575 | 9 | j | n | 4 | 13 | 10.7 | 2.3 | 1.2 | 45.8 | 1.4 | 0.9 | 4.1 | 2.5 | 1.1 | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | 27.7 | |
| 057f | 1575 | 9 | n | n | 4 | 10 | 10.6 | 4.5 | 1.6 | 57.3 | 1.9 | 0.9 | 8.6 | 5.0 | 5.9 | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | 0.9 | n.d. |
| 057f | 1575 | 9 | n | n | 1 | 1 | 9.7 | 1.3 | 0.7 | 39.1 | 0.5 | 1.3 | 3.0 | 1.7 | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | 16.7 | n.d. | 23.9 |
| 128 | 1550 | ? | J | j | 4 | 13 | 10.8 | 1.8 | 0.9 | 47.9 | 0.9 | n.d. | 3.5 | 2.6 | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | 30.7 |
| 128 | 1550 | ? | j | n | 4 | ? | 9.8 | 2.3 | 1.8 | 48.4 | n.d. | n.d. | 6.7 | 4.9 | n.d. | 1.2 | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | 15.3 |
| 128 | 1550 | ? | n | n | 4 | ? | 12.6 | 2.2 | 1.7 | 63.1 | n.d. | 0.7 | 9.1 | 6.8 | n.d. | 3.8 | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. |
| 128 | 1550 | ? | n | n | 1 | 1 | 9.9 | 1.1 | 0.9 | 41.6 | n.d. | 1.1 | 4.1 | 1.3 | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | 4.3 | n.d. | 21.4 |
| 223 | 1550 | 1 | j | n | 4 | 13 | 11.4 | 1.7 | 1.4 | 49.2 | 0.7 | n.d. | 3.6 | 2.1 | n.d. | 0.8 | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | 23.2 |
| 223 | 1550 | 1 | j | j | 4 | 13 | 12.0 | 1.5 | 1.2 | 46.2 | 1.0 | n.d. | 3.4 | 2.3 | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | 26.3 |
| 223 | 1550 | 1 | n | n | 4 | 12 | 12.4 | 2.7 | 1.7 | 60.8 | 0.9 | 0.6 | 6.5 | 3.6 | n.d. | 6.1 | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | 1.1 | n.d. |
| 223 | 1550 | 1 | n | n | 1 | 1 | 10.6 | 1.3 | 1.2 | 45.1 | n.d. | 1.4 | 3.8 | 2.9 | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | 5.7 | n.d. | 26.2 |
| 226 | 1850 | ? | j | n | 4 | 7 | 6.7 | 0.6 | 0.4 | 36.1 | n.d. | n.d. | 7.7 | 0.6 | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | ⁵ 10.3 | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | 36.1 |
| 226 | 1850 | ? | j | j | 4 | 13 | 5.6 | 0.4 | 0.6 | 42.1 | n.d. | n.d. | 5.1 | 0.8 | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | 2.5 | n.d. | n.d. | n.d. | n.d. | 37.3 |

Anmerkungen

- ¹ Bronk *et al.* 2001
- ² Analysenwerte vom Baluster (b), Fuß (f) und von der Tazza (t). Der Fuß zeigt Abweichungen in den K₂O-, CaO-, Rb₂O- und CoO-Werten gegenüber der Tazza und dem Baluster.
- ³ Zinnwerte können bei der ESMA wegen der inhomogenen Verteilung der kleinen SnO₂-Kristalle örtlich stark schwanken.
- ⁴ f = Analysenwerte vom Fuß der Tazza
- ⁵ Kupferwert vermutlich wegen des Kupferträgers stark erhöht.

Glossar

contre-émail

Auf der Unterseite von Kupfertafeln aufgebrachte Emailschicht, auch Gegenemail genannt, die zusammen mit dem Grundemail das Ausdehnen und Zusammenziehen des Kupfers beim Brennprozess reduzieren soll. Vor etwa 1530 wurde polychromes, danach überwiegend farbloses *contre-émail* verwendet.

Emailmalerei oder *peinture sur émail*

Um 1630 aufkommende, mit Pigmenten aus Metalloxiden ausgeführte Malerei auf einem zumeist weißen Emailgrund. Im Unterschied zur Technik des Maleremails, bei der die Oxide Glasflüsse färben, werden bei der Emailmalerei die färbenden Pigmente lediglich mit einem Bindemittel versetzt. Besteht das Maleremail aus einem schichtweisen Aufbau verschiedenfarbiger Glasflüsse, so liegt der Farbauftrag bei der Emailmalerei in einer Ebene auf dem Emailgrund.

enlevage, enlevage-Linien

Diese Technik zum Gestalten und Strukturieren weißer Flächen beruht auf dem Sichtbarmachen eines dunklen Emailgrundes, der unter dem weißen Glasfluss liegt. Durch das mit einer Art Spachtel aufgetragene Weiß scheint der fast schwarze oder blaue Grund durch und lässt diese Partien grau erscheinen. Mit einem geschickt abgestuften Auftrag des weißen Emails können subtile Schattierungen zwischen Weiß und Schwarz erzielt werden. In Weiß geritzte *enlevage*-Linien machen den dunklen Untergrund ebenfalls sichtbar und erscheinen somit schwarz. Sie wird zum Zeichnen der Details, zum Beispiel der Binnenzeichnung von Gesichtern oder der Schraffuren eingesetzt.

Grisaille

Bezeichnung für eine Grau in Grau-Malerei, also eine auf Abstufungen zwischen Weiß und Schwarz reduzierte Darstellung. Auch gebraucht für Darstellungen, die auf der Verwendung von Weiß und Blau beruhen. Das weiße Email wird mit Hilfe der *enlevage*-Technik bearbeitet, so dass subtil abgestufte Grautöne entstehen.

Grundemail

Dies bezeichnet die zuerst aufgetragene Emailschicht, die zusammen mit dem *contre-émail* die Kontraktion der Kupferplatte beim Brennprozess reduziert.

impasto

Bei einer mit *enlevage* gestalteten Fläche weißen Emails sind dicker aufgetragene Partien als leichtes Relief spürbar.

Maleremail oder *peinture en émail*

Mit Metalloxiden gefärbte Glasflüsse werden schichtweise auf einen Kupferträger aufgebracht, der gänzlich von diesen bedeckt wird. Auf Tafeln oder Gefäßen werden durch sukzessives Auftragen verschiedener Glasflüsse und mehrfaches Brennen komplexe Bilder erstellt.

manganfarben

Wird verwendet als Bezeichnung jenes Glasflusses, der bei Grisailen den schwarz wirkenden Fond bildet. Das färbende Element ist Manganoxid.

Oxidmalerei

Bezeichnung für eine auf die oberste Schicht eines Maleremails aufgetragene Malerei mit Metalloxiden. Da die färbenden Oxide nicht einem Glasfluss beigemischt, sondern lediglich mit einem Bindemittel aufgetragen werden, bleiben die aufgetragenen Partien während des Brennprozesses in ihren vorgegebenen Umrissen erhalten und zerlaufen nicht. Oxidmalerei, vornehmlich durch Eisenoxid rötlich bis bräunlich gefärbt, wird deshalb vielfach zum Auftragen von Details oder Aufschriften eingesetzt. Diese Technik wurde im 17. Jahrhundert zur Emailmalerei weiterentwickelt.

paillons

Unter einem transluziden Glasfluss liegende Stücke aus sehr dünn gehämmertem Blattsilber oder – unter Rot – Blattgold, mit denen die Leuchtkraft der Farben verstärkt wurden. Einige Emailleure schnitten die Stücke passig, so dass sie der Form des Farbfeldes entsprechen.

poinçon

In das Kupfer eingeprägte und unter dem *contre-émail* sichtbare Marke einer Werkstatt.

Das Inventar H 32

Das Inventar H 32 verzeichnet *Pretiosa, Emaille, Elfenbein* im Braunschweiger Kunst- und Naturalienkabinetts und wurde zwischen 1785 und 1806 von Anton Konrad Friedrich Ahrens angefertigt. Es ersetzte ältere Vorarbeiten (H 62 und H 70), mit denen es in Anordnung und Beschreibung der Objekte bis auf minimale sprachliche Differenzen übereinstimmt (vgl. den Aufsatz von I. Müsch in diesem Band). Geändert hat sich jedoch die Nummerierung, da die Zählung wegen des Abgangs verschiedener Objekte – darunter jedoch keine Maleremails – von einer niedrigeren Zahl beginnt.

Nur in dem Inventar H 32 erscheinen jedoch elf Emailarbeiten, die auf einem, auf Seite 79 eingeklebten Zettel aufgelistet werden und die Nummern 526a–537a tragen. Neben Emailmalerei und japanischem Email zählen dazu auch fünf Maleremails, die erst nach der Rückkehr der Emails aus Frankreich inventarisiert wurden. Warum diese insgesamt elf Emailarbeiten nicht zum Kernbestand von H 32 gehörten und nachgetragen wurden, ist nicht bekannt. Nach Prüfung der Zugangslisten scheidet ein Erwerb im 19. Jahrhundert auf. Möglich ist, dass es sich bei den Maleremails um Objekte handelt, die beim Umzug der Maleremails nach Braunschweig in Salzdahlum verblieben waren, von dort nach Paris transportiert wurden und erst nach der Rückkehr aus Paris mit den anderen Beständen des Kabinetts vereinigt wurden. Im *Inventaire Napoléon*, dem Verzeichnis der nach Paris gebrachten Braunschweiger Bestände, sind vier der fünf Maleremails jedenfalls eindeutig zu identifizieren und können demnach als Altbestand gewertet werden.

Die Randbemerkungen in roter Tinte stammen aus der Feder Herman Riegels, der das Museum von 1871–1900 leitete.

Beschreibung oder Inventarium des Herzoglich Braunschweigischen Museum. Zweyter Band. enthaltend

[...]

2. Alte Italienische und französische Emaille aus dem 16^{ten} Jahrhundert pag 57.

[Auf einem Zettel, der zwischen den Seiten 56 und 57 in das Inventarbuch eingeklebt ist, finden sich folgende, 1874 hinzugefügte Bemerkungen:]

1806 hier geblieben Die N^{rn} 392. 393. 415–26. 499. 507–23. 525 im Ganzen 56 Stücke. Die übrigen von Denon nach Paris geschafft und im Jahre 1815 nicht vollständig zurückgelangt.

Vorhanden, Die mit den neuen Nummern roth bezeichnet Im Vorrath R. 38, mittl. Schrank, r. Schubl, die N^{rn} 344, 489, 498 u. 537^a.

Die nicht vorhandenen in rother Tinte entstprechend bezeichnet.

Mit S bezeichnet die vom Goldarbeiter Siebrecht im Jahre 1878ff. zurechtgemachten Stücke.

[Seite] 57

Alte Italienische u. franz. Emaille.

Ferner findet sich in dem ersten Saale des Herzoglichen Museums eine ansehnliche Sammlung von alter ital. und französischer Emaille aus dem 16ten Jahrhundert. Sie enthält Tisch- und andere Geschirre wie auch Gemähde in Rahmen, die zum Theil sehr schön gemahlet sind als

Nro 286. Eine große runde Tortenschüssel 1 Fuß 7 1/2 Zoll im Durchmesser, worauf die Geschichte Benyamins gemahlet ist; wie nemlich die Silbergeräthe bey ihm gefunden [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue N^r 77

[Seite] 58

werden, und wie derselbe nachmals vor seinem Bruder Joseph gebracht wird. Am Rande und unter der Schüssel sind Zierathen mit Arabesken.

Nro 287. Eine dergl. Schüssel, worauf Moses welcher Gericht hält, Exod: XVIII., am Rande aber Arabesken gemahlet sind. Inwendig stehen auch die Buchstaben PR 1569. [Randbemerkung in roter Tinte:] Nicht vorhanden

288. Ein runder Schwänkkessel mit allerley Zierathen in Gold auf blau und weiß. [Randbemerkung in roter Tinte:] Nicht vorhanden

289. Ein ovales Lavoir 1 Fß. 9 Zoll lang und 1 Fß. 4 Z. breit, worauf die Hochzeit der Psyche nach einer Zeichnung von Raphael Urb: (: ist etwas beschädigt :) [Randbemerkung in roter Tinte:] Nicht vorhanden

290. Die dazu gehörige Gießkanne, woran ein Gefechte zwischen einigen Griechen und Trojanern zu Pferde nebst andern Zierathen gemahlet sind. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue N^r 145

291. Ein Lavoir wie N^o 289, mit dem Raub der Europa. Am Rande aber sind Liebesgötter

[Seite] 59

und andere Zierathen gemahlet. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue N^r 82

292. Die Gießkanne. An dieser findet sich der Durchgang der Kinder Israel durchs rothe Meer und darüber ein Götter-Aufzug. [Randbemerkung in roter Tinte:] S. Neue N^r 105

293. Ein Lavoir 1 Fß 8 1/2 Z. lang u. 1 Fß 4 Z. breit, mit der Geschichte der Esther, wie dieselbe bey dem Ahasverus für das Jüdische Volk bittet. Am Rande und unten sind Amors und Zierathen, auch findet sich der Name Jean Limosin. [Randbemerkung in roter Tinte:] Nicht vorhanden

294. Eine Gießkanne, woran ein Bachusfest und eine Fahrt des Neptuns. [Randbemerkung in roter Tinte:] Nicht vorhanden

295. Ein ovales Lavoir, worauf der Parnaß mit den 9 Musen nach Raph: Urbin gemahlet ist. (: ist schadhafte :) [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 78

296. Eine Gießkanne mit verschiedenen emblematischen Figuren und Gottheiten. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 144

297. Ein Lavoir wie No 295, worauf mitten das Urtheil des

[Seite] 60

Urtheil des Paris, am Rande aber 4 medaillons in blau mit emblematischen Figuren, und andere Zierathen gemahlet sind. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 80

Nro 298. Die Gießkanne, woran obenwärts drey Medaillons in gold auf blauen Grund, und nach unten zu , die drey Parzen und einige alte Männer, die das Orakel befragen, gemahlet sind. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 143 S

299. Eine runde Schüssel 11 Zoll im Durchmesser, worauf die Geschichte aus Exod: XVIII. Moses hält Gericht. (: ist beschädigt :) [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 59 S

300–311. Zwölf Teller, worauf die 12 Monathe durch die in jedem Monathe besonders vorfallende landwirthschaftliche Arbeit abgebildet sind. Auf jedem Teller stehen die Buchstaben P.R. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 61–72

312–320. Neun Teller, worauf gleichfalls die Monathe Jan, Febr. Maertz, Apr. Jul: Aug. Sept: Nov. u. Dec: jedoch mit andern Figuren, und mit mehreren Zierathen in Gold, vorgestellt sind. [Randbemerkung in roter Tinte:] Nicht vorhanden

[Seite] 61

321–327. Sieben Teller, worauf die Monathe Jan: Febr: Maertz, Apr: May, Jun: u. Jul: gemahlet sind. [Randbemerkung in roter Tinte:] 322. 326. 327 Nicht vorhanden. Neue Nr 119–122

328. Ein Teller, worauf eine musikalische Gesellschaft in einem Kahne. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 81

329. Eine runde Schaale mit einem hohen Fuße und Deckel. In der Schaale ist der Mannaregen und der Name des Künstlers: a Lymoges par Jehan Court dit Vigier 1555. Auf dem Deckel ist der Durchgang durchs rothe Meer. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 52

330. Eine dergl. Schaale, in welcher das Gericht Moses und auf dem Deckel der Mannaregen gemahlet ist. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 73 Nur der Deckel vorhanden

331. Eine Schaale ohne Deckel. Inwendig ist das Urtheil des Paris, auswendig aber sind Zierathen u. der Nahme des Mahlers P.R. 1554. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 74 S

332. Eine Schaale mit einem hohen Fuße, in welcher die Anbetung des güldenen Kalbes u. die Buchstaben P.R. 1571 gemahlet sind. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 75

[Seite] 62

No 333. Ein Salzfaß mit allerley Zierathen in grün, blau u. gold und mit dem Brustbilde eines Römischen Kayzers. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 85

334. Ein dito mit dem Brustbilde einer Kayserinn. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 86

335. Eine Gießkanne, woran oben der Mannaregen und unten der Untergang der Egypter im rothen Meere. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 54 S

336. Eine dito mit verschiedenen Gottheiten, als Jupiter, Nereus, Venus, Cupido pp. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 142 S

337. Eine Schaale mit einem hohen Fuße und Deckel. Auswendig sind an derselben allerley Zierathen und inwendig ist die Anbetung des güldenen Kalbes gemahlet. Auf dem Deckel ist der eifernde Moses welcher die Gesetztafel zerbricht. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 141 S

338. Eine dito mit der Geschichte des Belsazers Daniel XIII. Auf dem Deckel ist eine andere biblische Geschichte und in demselben sind Amors mit musikalischen Instrumenten. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 51 S

[Seite] 63

Nro 339. Eine dito. Auswendig sind an derselben allerley Zierathe und inwendig ist Neptun nebst einem Gefechte zwischen Tritonen. Auf dem Deckel ist Neptun und Amphitrite mit ihren Gefolge gemahlet. Auch findet sich auf demselben ein Wapen mit der Devise: De forti devicedo. (: die Schaale ist schadhafte :) [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 55 S

340. Eine dergl. Schaale in welcher das Urtheil des Paris. Auf dem Deckel ist Diana auf einem Triumphwagen in Begleitung ihrer Nymphen und in dem Deckel sind 4 Kinder die auf Geigen spielen. P. Corveys pinx: [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 56

341. Eine dito, in derselben ist David, wie er vor dem König Saul auf der Harfe spielt. Auf dem Deckel ist ein Bacchusfest und inwendig sind 4 Portraits von Römischen Kaysern und Kayserinnen. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 57

342. Eine dito, woran auswendig allerley Zierathen. Auf dem Deckel sind 4 Medaillons mit Gottheiten. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 140 Nur der Deckel vorhanden

No 343. Eine Schaale mit einem hohen Fuße. Das darin befindliche Gemälde stellt drey Augures vor, welche nach dem Vogelflug sehen. (: ist schadhaft :) [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue N^r 76

344. Eine dito woran auswendig Diana im Wagen fahrend, und an dem Fuße des Gefäßes einige Thaten des Hercules, inwendig aber 4 Portraits en medaillon gemahlet sind. [Randbemerkung in roter Tinte:] Schale: Nicht Vorhanden Fuß: beschädigt im Vorrath R. 38 mittl. Schrank, r. Schubl.

345. Eine blau, grün u. weiß emailirte Flasche mit vielen Zierathen in Gold. [Randbemerkung in roter Tinte:] Nicht vorhanden

346. Eine kleine Schaale mit einem hohen Fuße. In der Schaale ist das Gericht des K. Salomon gemahlet. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue N^r 137 S.

347. Ein Salzfaß mit einem hohen Fuße, woran Amors und allerley Zierathen. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue N^r 138 S.

348. Ein Dintefaß mit einem darunter befestigten Teller, worauf ein Gefecht zwischen Römischen Kriegsleuten gemahlet ist. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue N^r 83

No 349, 350. Zwey kleine Gießkannen mit Blumen u. Zierathen in gold. (: sind schadhaft :) [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue N^r 87.88

351, 352. Zwey große Leuchter. an dem einem ist ein Bacchusfest und an dem anderen Diana in einem feyerlichen Aufzuge. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue N^r 146.147

353. Ein Salzfaß mit einem hohen Fuße. Oben ist Brustbild einer Mannsperson und an dem Fuße sind die Thaten des Hercules. [Randbemerkung in roter Tinte:] Nicht vorhanden

354. Ein dito mit allerley Ovidischen Geschichten. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue N^r 139 S.

355. Ein hohes Salzfaß. Oben ist Brustbild eines Kayzers u. an den Seiten sind emblematische Figuren. [Randbemerkung in roter Tinte:] Nicht vorhanden

356. Ein sechseckiges dito. Oben ist Brustbild eines Römischen Kayzers und an den Seiten sind Maria, drey Evangelisten und noch zwey heilige Weiber gemahlet. [Randbemerkung in roter Tinte:] Nicht vorhanden

357. Eine Sauciere. In der Mitte ist M. Curtius und am Rande sind allerley Zierathen gemahlet. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue N^r 84

No 358. Ein viereckiges Kästchen mit 6 emblematischen Bildern die durch französische Verse erläutert sind. Der Beschlag an diesem Kästchen ist von verguldeten Metal. [Randbemerkung in roter Tinte:] Nicht vorhanden

359. Ein Kästchen in Form eines Koffers, woran allerley Biblische Geschichte gemahlet sind. [Randbemerkung in roter Tinte:] Nicht vorhanden

360. Ein Bild 10 Zoll breit und 7 1/2 Z. hoch mit einer Scene aus der Geschichte der Psyche nach Raph. Vrb: gemahlet mit der Unterschrift: Zephir le goufia come nella etc. In verguldeten hölzernen Rahmen. [Randbemerkung in roter Tinte:] Nicht vorhanden

361. Ein kleines Stück mit einer Gruppe von 6 Kindern. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue N^r Lim 113

362. Ein dito mit 7 Kinder. Beyde Bilder haben verguldete hölzerne Rahmen. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue N^r Lim 114

363. Ein länglichtrundes concav gearbeitetes Bild. 1 Fß. 2 Z. hoch u. 9 Z. breit, worauf die Gottesfurcht in einer weiblichen Figur vorgestellt ist. Sie hält

mit der Rechten eine Seule, worauf ein Kelch mit der Hostie stehet. Neben der Seule liegt die Gesetztafel mit der Inschrift: Aime Dieu de tout ton coeur pp. In einem verguldeten Rahmen. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue N^r 135

364. Ein dergl. emblematisches Bild mit der Gerechtigkeit. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue N^r 134

365. Ein dergl. mit der Weisheit [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue N^r 79

366. Ein dergl. mit der Liebe. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue N^r 136

367. Ein großes rundes Bild 1 Fß 9 Z. im Durchmesser mit dem Kopf des Jul: Caesaris und der Umschrift: Divo Julio. Am Rande herum sind Figuren und allerley Zierathen von erhoben getriebener u. emailirter Arbeit. Das ganze ist wiederum in einem verguldeten hölzernen Rahmen, dergl. auch die beyden folgenden haben. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue N^r 196

368. Ein dergl. mit dem Brustbilde des Nero u. der Umschrift: Imp: Nero. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue N^r 197

369. Ein dergl. Bild mit dem Brustbilde der Cleopatra u. der Umschrift: CLEOPATRA. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue N^r 198

[Seite] 68

24 Stück von der Lebensgeschichte und dem Leiden Christi. Jedes hat einen verguldeten hölzernen Rahmen und ist 5 1/2 Z. hoch u. 4 Z. breit, als:

[Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 3–10 Neue Nr 11–22 Neue Nr 23–26

No 370. Die Verkündigung Mariä

371. Maria besucht die Elisabeth.

372. Die Geburt Christi.

373. Die Anbetung der 3 Weisen.

374. Die Beschneidung.

375. Die Flucht nach Aegypten.

376. Die Taufe im Jordan.

377. Die Einsetzung des Abendmahls.

378. Das Gebet am Oelberge.

379. Die Gefangennehmung.

380. Christus wird vor Pilato geführt.

381. Die Aufsetzung der Dornen Krone.

382. Die Geißelung.

383. Christus wird vom Pilato dem Volke vorgestellt.

384. Die Hinausführung

385. Christus am Kreuz.

386. Die Abnehmung.

[Seite] 69

No 387. Die Grablegung Christi.

388. Die Auferstehung.

389. Christus und die Samariterinn bey dem Brunnen.

390. Ein Ecce homo.

391. Eine Mater dolorosa.

392, 393. Zwey dergl. Stücke wie No 390 u. 391. [Randbemerkung in roter Tinte:] 1806 hier geblieben

394–403. Zehn runde convex getriebene Bilder, worauf die 12 Monathe, den May u. October ausgenommen, vorgestellt sind. Sie haben sämtlich verguldete Rahmen. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 28–37

404–414. Elf Medaillons 5 Zoll im Durchmesser mit den Bildnissen der 12 erstere Römischen Kayser, den S. Galba ausgenommen. Hinter jedem steht der Name des Künstlers: *Laudin Emaillieur au faubourg de Magnine à Limoges. J. L.* Sie haben sämtlich schwarze viereckigte Rahmen, die an der innern Seite mit Elfenbein und Taxusholze furnirt sind. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 148–158

415–426. Zwölf dergl. kleinere mit den Bildnissen der Kayser

[Seite] 70

Augustus, Tiberius, zweymal, Claudius, dreymal, Galba, zweymal, Otho, Vitellius, Vespasianus, Titus. Sie haben Rahmen wie vorhergehende. [Randbemerkung in roter Tinte:] 1806 hier geblieben. Neue Nr 156–170

427–433. Noch 7 dergl. Stücke mit den Brustbildern der Kayser: Aug: Tiber: Calig: (: 2mal :) Claudius: Nero. In dergl. Rahmen wie letztere. [Randbemerkung in roter Tinte:] 1806 hier geblieben. Neue Nr 171–177

434–440. Noch 7 Kayserköpfe en medaillon als J. Caesar, Aug: Tiber: Claud: Vitell: Domitianus. In Rahmen wie vorhergehende. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 178–1183

441–452. Zwölf achteckigte Stücke mit den Bildnissen der 12 ersten Römischen Kayser. In schwarzen hölzernen Rahmen mit Elfenbein und Taxusholz verzieret. [Randbemerkung in roter Tinte:] 1806 hier geblieben. Neue Nr 184–195

453–455. Drey viereckigte Bilder 7 Z. breit u. 3 1/2 Z. hoch, worauf einige Thaten des Herkules. In verguldeten Rahmen. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 111 Nr. 454 u. 455 nicht vorhanden

456–459. Vier viereckigte Stücke mit den Gottheiten Jupiter, Mercur, Pallas u. Venus. In verguldet. Rahm. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 91–94

[Seite] 71

No 460, 461. Zwey convex gearbeitete Bilder mit Frauenzimmer Köpfen in weiß auf blau. In schwarzen viereckigten Rahmen mit Elfenbein u. Taxusholz verzieret. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 129. 130

462. Ein dito in weiß auf schwarz. In dergl. Rahmen. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 131

463. Ein dergl. Stück mit einem alten Mannskopfe. In dergl. Rahmen. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 132

464. Ein viereckigtes Bild 5 1/2 Z. breit u. 3 1/2 Z. hoch: Die Flucht des Icarus und Dädalus. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 96

465. Ein dito; Mars u. Venus. Beyde Stücke haben verguldete Rahmen mit Schnitzarbeit. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 97

466. Ein dito: Die Befreiung der Andromeda. In dergleichen Rahmen. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 98

467. Ein kleines ovales Bild: Pallas in einer Landschaft, nebst Zierathen von Blumen. In einem Rahmen wie No 461. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 99

468. ein dito: Meleager und Atalante. In einem Rahmen wie No 465. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 100

[Seite] 72

Nº 469. Ein viereckigtes Bild, 9 Z. hoch u. 7 1/2 breit: die Gefangennahme Christi. In einem breiten verguldeten Rahmen. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 27

470–473. Vier ovale etwas concav gearbeitete Bilder 10 Z. hoch u. 8 Z. br. Es sind Scenen aus der Fabel der Psyche die nach Zeichnungen des Raph: Vrb: schön in weiß auf blau gemahlet sind; als a.) Die Hochzeit der Psyche. b.) Psyche speiset die Hydra. c.) Psyche u. Cupido an einem Tische sich befindend. d.) Galathea in einer Muschel. Alle 4 Stücke haben breite verguldete Rahmen mit Schnitzarbeit. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 124–127

474–477. Noch 4 viereckigte Bilder 9 1/2 Z. breit u. 6 1/2 Z. hoch mit Scenen aus der Fabel der Psyche nach Raph: Vrb: von Jean Limosin 1576 verfertiget. In verguldeten Rahmen. [Randbemerkung in roter Tinte:] Nr 475 1806 hier geblieben Neue Nr 46–49

478. Ein convex gearbeitetes viereckigtes Stück mit einer Bataille

[Seite] 73

und dem Monogramm des Künstlers HP In einem kupfernen und verguldeten Rahmen. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 107

479. Ein dergl. Stück. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 108

480. Ein großes Bild 1 FB. 10 1/2 Z. hoch und 1 FB. 3 1/2 z. breit. Die Kreuzigung einiger Märtyrer mit sehr vielen Figuren. Zur Rechten findet sich ein Wapen mit der Umschrift: Sic his qui diligunt. In einem verguldeten hölzernen Rahmen. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 53

481. Ein viereckigtes Bild 10 Z. hoch u. 7 1/2 Z. breit. Die Einsetzung des Abendmahls. In verguldeten Rahmen mit Schnitzarbeit. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 38

482. Ein kleines Bild 6 1/2 Z. breit und 3 Z. hoch. Moses hält Gericht. Exod: XVIII. In verguldeten Rahmen. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 109

483. Ein kleines viereckigtes Bild. Die Verwandlung des Actäons. In verguld: Rahmen. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 112

484. Ein kleines rundes Bild; Ein Römer zu Pferde mit der

[Seite] 74

Umschrift: Tarquin le Romain. In einem schwarzen viereckigten Rahmen mit Elfenbein und Taxusholz verziert. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 115

485. Ein dergl. Stück: Hercules, welcher den Anteum erwürgt. In dergl. Rahmen wie voriges. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 116

486. Ein kleines achteckigtes Bild: Meleager und Attalante. In einem Rahmen wie No 484. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 102

487. Ein kleines ovales Bild: Eine Dame mit einer Krone auf dem Haupte, welche vor der Juno niederkniet. In einem Rahmen wie No 484. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 103

488. Ein rundes Bild, 9 Zoll im Durchmesser: Ein König und eine Königin, beyde sitzen auf Stühlen. In einem runden verguldeten Rahmen. [Randbemerkung in roter Tinte:] Nicht vorhanden

489. Noch eine ovales Bild mit dem Portrait des Nero, so zu den Stücken gehöret die unter No 434–440 beschrieben sind. [Randbemerkung in roter Tinte:] 1806 hier geblieben. Sehr beschädigt im Vorrath R. 38 mittl. Schrank, r. Schubl.

490. Ein kleines ovales Bild; Juno u. eine Dame, die vor ihr auf den Knien liegt. In einem Rahmen wie No 484. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 101

[Seite] 75

No 491. Ein dito; Diana, welche an dem Ufer eines Flusses ruhet. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 95

No 492. Ein etwas größeres ovales Bild; der Heil: Hieronymus. In verguldeten Rahmen. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 92

493. Ein dito; der Parnäß mit den Musen und zwey alten Männern, wahrscheinlich Dichter. In verg: Rahmen. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 90

494. Ein concav gearbeitetes, oben abgerundetes Bild, 1 FB. 1 Z. hoch u. 7 Z. breit; M. Curtius, welcher sich in den brennenden Schlund stürzt. In verguldetem Rahmen. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 133

495. Ein kleines viereckigtes Bild mit dem Portrait des Heil. Franciscus und dem Nahmen des Künstlers Jean Limosin. In schwarzen Rahmen. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 89. 1806 hier geblieben

496. Ein viereckigtes Bild; die Mutter Maria. [Randbemerkung in roter Tinte:] 1806 hier geblieben Neue Nr 41

497. Ein großes ovales Bild 1 FB 3 Zoll breit und 11 Z. hoch; Die Dummheit, so auf einem Throne

[Seite] 76

sitzt und sich einige Laster, die durch emblematische Figuren abgebildet sind, vorführen läßt. Oben zur Linken ist in einer hellen Wolke die Zeit, welche die Wahrheit in Schutz genommen hat. (: Ist etwas schadhaft :). Der Rahmen ist viereckigt und mit Elfenbein u. Taxusholze verziert. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 106

Nro 498. Ein viereckigtes Bild; die Heil: Juliane. In verguldeten Rahmen. [Randbemerkung in roter Tinte:] sehr beschädigt. Im Vorrath R. 38 mittlerer Schrank, r. Schubl.

499. Ein kleines viereckigtes Bild mit dem Prospekt einer Stadt. In verg: Rahmen. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 123

500. Ein viereckigtes Bild 11 1/2 Z. hoch u. 9 1/2 Z. breit; die Geschichte Christi, wie derselbe im 12ten Jahre im Tempel lehret. Unten stehen die Buchstaben BB. (: Baccius Bandinelli :). In verguldeten Rahmen. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 44

501. Ein viereckigtes Stück mit dem Bildniß des Mahomets in ganzer Figur. In verguldeten Rahmen. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 40

[Seite] 77

No 502. Ein kleines rundes Bild; der Apostel Simon. In schwarzen viereckigten Rahmen mit Elfenbein und Taxus verziert. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 42

503 Ein convex gearbeitetes Stück mit dem Brustbilde eines Frauenzimmers. In dergl. Rahmen. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 128

504. Ein kleines ovales Bild; Maria mit dem Kinde Jesu. In dergl. Rahmen. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 43

505. Ein dergl. Bild; Cephalus und Procris. In dergl. Rahmen wie No 502. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 50

506. ein dito; die Verwandlung des Actäons. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 104

507. Ein ovales convex gearbeitetes Stück mit dem Brustbilde einer Mannsperson in einer hohen Mütze. In verguldeten Rahmen. [Randbemerkung in roter Tinte:] 1806 hier geblieben. Neue Nr 199

Noch einige emailirte Bilder von neuerer Arbeit, sie haben sämtlich schwarze Rahmen die an der innern Seite mit Elfenbein und Taxusholze belegt

[Seite] 78

sind; als

Nr 508. Ein kleines ovales Bild; die Geschichte des Mucius Scaevola wie er sich den Arm verbrennet. [Randbemerkung in roter Tinte:] 1806 hier geblieben. Neue Nr 200

509. Ein dito mit der Geschichte des M. Curtius. [Randbemerkung in roter Tinte:] 1806 hier geblieben. Neue Nr 201

510. Ein dito; Horatius vertheidigt die Brücke vor Rom gegen die Armee des Persenna. [Randbemerkung in roter Tinte:] 1806 hier geblieben. Neue Nr 202

511. Ein dito; Clelia flüchtet mit den übrigen Römischen Dirnen aus dem Lager des Persenna. [Randbemerkung in roter Tinte:] 1806 hier geblieben. Neue Nr 203

512. Ein rundes Bild; Eine römische Armee in Schlachtordnung. [Randbemerkung in roter Tinte:] 1806 hier geblieben. Neue Nr 204

513–518. Sechs kleine Stücke mit Ovidischen Verwandlungen.

N. 515 ist entwendet worden. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 205–209. 1806 hier geblieben

519–522. Vier ovale Stücke mit emblematischen Bildern und Devisen. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 210–213. 1806 hier geblieben

523. Ein ovales Bild; Paris führet die Helena zu Schiffe. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 214. 1806 hier geblieben

[Seite] 79

No. 524. Ein kleines rundes Bild; Triumphierender Einzug eines Römischen Kaysers. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 215

525. Eine kleine Landschaft mit einer Einfassung von Blumen. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 216. 1806 hier geblieben

526. Ein kleines rundes Stück ohne Rahmen. Auf der einen Seite ist Kopf eines alten Mannes und auf der andern Kopf einer alten Frauen gemahlet. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 118

[in abweichender Schrift Hinzufügung:] Le Directeur General Denon a enlevé dela Collection des Emaux Cent Soixante Dix Neuf pièces et il a laissé au Cabinet les pièces dont les Numéros suivant, savoir 392 – 393 – 459 – 496 – 499 – 475 – 415 – à – 446 – 448 à 452 – 489 – 508 à 512 – 516 à 526 – 513 et 514 – 522 à 524 – 507 – 525 Total Soixante Deux pièces restées au dit Cabinet [Unterschriftskürzel]

[auf dem Seitenende von Seite 79 angeklebtes und einfach gefaltetes Blatt mit folgender Aufschrift:]

526a Topfartige Henkelkanne, auf schwarzem Grunde, grau in grau, mit roth und gold, mit der Darstellung eines Gefechtes meist nackter Reiter und mit Verzierungen. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 60

527a Deckel einer Schaale, auf schwarzem Grunde, grau in grau und gold; der Rand gold auf weiß; am Äußern: Diana, Aktäon und 2 Nymphen in ovalen Rändern u. a. im Innern 4 Köpfe. Bez. dicht am Knopfe zweimal P.C. Arbeit des Pierre Courteys. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 58

528a Tafel mit der Darstellung eines Centaurenkampfes, auf schwarzem Grunde, grau in grau mit roth im Nackten, und gold. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 110

529a Tiefe Schüssel mit breitem Rande, streifenweis auf grünem, weißem und blauem Grunde in gold und andern Farben verziert. Bez. auf der Unterseite: N. Venezianische Arbeit, Anfang des 16. Jahrh. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 2

530a Brustbild des Königs Franz I von Frankreich, auf blauem Grunde. Vermuthlich eine Arbeit des Léonard Limosin. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 45

531a Schälchen von einem Salzfasse. einen männlichen und einen weiblichen Kopf, grau in grau auf schwarzem Grunde darstellend. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 117

532a Kleines Wappenschild mit Ring; auf der einen Seite der zweiköpfige Adler, auf der anderen das Wappen der burbonischen Linie der Orleans. Limoger Arbeit in Grubenschmelz (émail champlévé), vermuthlich aus dem 14. Jahrhundert. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 1

533a Kleine ovale Kapsel mit Ring (Medaillon) außen mit farbigen Blumen auf weisem Grunde verziert; in Inneren des Deckels: eine Landschaft; 18. Jahrh. [Randbemerkung in roter Tinte:] Neue Nr 217

535a Becher und

536a Vase, reich verziert, moderne japanische Arbeit in Zellenschmelz (émail choisonné). [Randbemerkung in roter Tinte:] Ausgestellt: R. 47. Schr. IV

537a Deckel einer Schaale, mit 4 Köpfen in ovalen Rändern an der Außenseite. [Randbemerkung in roter Tinte:] Im Vorrath R. 38. Mittl. Schrank, r. Schubl.

Literaturverzeichnis

Verwendete Abkürzungen:

BSAHL – *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*

GBA – *Gazette des Beaux-Arts*

Manuskripte

Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Archivbestände

- Inventar H 4 Designation, die Malerei zu Saltz-Dahlen (von Anton Friedrich Harms, um 1740)
- Inventar H 5 Designation derer künstlichen und kostbaren Gemälden [...] (von Anton Friedrich Harms, 1737)
- Inventar H 32 Beschreibung oder Inventarium des Herzogl. Braunsch. Museums Band 2. Pretiosa, Emaille, Elfenbein (von Anton Konrad Friedrich Ahrens, zwischen 1785 und 1798)
- Inventar H 62 Pretiosa (von Anton Konrad Friedrich Ahrens, zwischen 1765 und 1785)
- Inventar H 70 Verzeichnis von denen auf dem Herzogl. Kabinett befindlichen Pretiosis und anderen von Silber, Schildpatt, Emaille und verschiedenen Arten von Steinen gefertigten Sachen (von Anton Konrad Friedrich Ahrens, zwischen 1765 und 1785)
- Akte H 80 Akten zu den Beraubungen der Franzosenzeit
- Akte 13 Sammlung von Kunst- und verwandten Gegenständen (Briefwechsel Herzog Karls I. und den Mitarbeitern des Museums, 1760–1785)
- Akte Neu 84 Smalten und Kostbarkeiten 1829–ca. 1950
- Akte Neu 98 Neues herzogliches Museum. Innere Einrichtung – I. Kostenanschlag (1884)
- Akte Neu 99 Neues herzogliches Museum. Innere Einrichtung – II. Beläge (1884)
- Akte Neu 169 Museum. Allgemeines, Neuaufstellungen usw. (1867–1922)
- Akte Neu 450 Arbeiten in Email (Materialsammlung von Christian Scherer; ca. 1895–1924)
- Akte Neu 594 Kriegsauslagerungen (ca. 1938–1946)
- Akte Neu 613 Verteilungsplan des geborgenen Kunstgutes (1939–1946)
- Akte Neu 633 Zurückforderung von Kunstgegenständen aus Frankreich (1915)
- Akte Neu 708 Luftschutz-Auslagerung (1938–1945)
- Akte Neu 735 Jean-Baptiste Tavernier 1605–1689 (Materialsammlung von Johanna Lessmann)
- Akte Neu 756 Bergungsakten und Schriftwechsel betr. Bergung (ca. 1942–1954)

Paris, Archives du Louvre

- Inventaire Napoléon; cote 1 DD 9

Wolfenbüttel, Niedersächsisches Staatsarchiv

- VI HS 21, Nr. 4 (Nachlass von Praun)

Gedruckte Literatur

Alfter 1986

Alfter, Dieter: Die Geschichte des Augsburger Kabinettschranks. Augsburg 1986 (Schwäb. Geschichtsquellen und Forschungen 15)

Arclais de Montamy 1765

Montamy, Didier François d'Arclais de: *Traité des Couleurs en émail et sur la Porcelain*, Paris 1765

Ardant 1842

Ardant, Maurice: Notice historique sur les émaux, les émailleurs, leurs divers ouvrages et les procédés de fabrication en usage à Limoges, Limoges 1842

Ardant 1844

Ardant, Maurice: *Émailleurs et émaillerie de Limoges*, Limoges 1844

Ardant 1855

Ardant, Maurice: *Émailleurs et émaillerie de Limoges*, Limoges 1855 (Nachdruck der Ausgabe 1844)

Ardant 1857

Ardant, Maurice: *Émailleurs limousin*, in: BSAHL 7, 1857, S. 61–68

Ardant 1858

Ardant, Maurice: *Émailleurs limousin – Les Pénicaut*, in: BSAHL 8, 1858, S. 5–32

Ardant 1859

Ardant, Maurice: *Émailleurs limousin – Les Limosins*, in: BSAHL 9, 1859, S. 97–123

Ardant 1860

Ardant, Maurice: *Émailleurs limousin – Pierre Courteys, Jehan Courteys, Martial Courteys*, in: BSAHL 10, 1860, S. 82–93, S. 147–58, S. 159ff.

Ardant 1861

Ardant, Maurice: *Émailleurs limousin – Jehan Court dit Vigier, Susanne Court, Jean de Court*, in: BSAHL 11, 1861, S. 5–19

Ardant 1862

Ardant, Maurice: *Émailleurs limousin – Pierre I et II, Martial, Jean, Joseph et Gabriel Reymond*, in: BSAHL 12, 1861, S. 117–163

Arquié-Bruley 1979

Arquié-Bruley, Françoise: *Les grands émaux de Pierre Courtoys au XIX^{ème} siècle*, in: GBA, April-Juni 1979, S. 207–214

Arquié-Bruley 1998

Arquié-Bruley, Françoise: *Émaux limousins et collections au début du XIX^{ème} siècle*, in: *L'Œuvre de Limoges 1998*, S. 19–45

Aukt. Kat. Mentmore 1977

Aukt. Kat. Sotheby's, London 1977: Mentmore Bd. II., Catalogue of Art and Silver

Aukt. Kat. Spitzer 1893

Aukt. Kat. Charles Mannheim, Paris 1893: Catalogue des objets d'art et de haute curiosité antiques, du moyen-âge & de la Renaissance. Composant l'importante et précieuse Collection Spitzer

Aukt. Kat. Hampel 1990

Aukt. Kat. Holger Hampel, München 1990: Kunstauktion. Freiwillige Versteigerung aus verschiedenem Besitz

Ausst. Kat. Amsterdam 1955

Ausst. Kat. Amsterdam, Rijksmuseum: De Trionf van het manierisme. De europese stijl van Michelangelo tot El Greco, Amsterdam 1955

Ausst. Kat. Berlin 1989

Ausst. Kat. Berlin, Martin-Gropius-Bau: Europa und der Orient 800–1900, Gütersloh/München 1989

Ausst. Kat. Braunschweig 1983

Ausst. Kat. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum: Leben und Regieren mit der Kunst. Eine Ausstellung zum 350. Geburtstag von Herzog Anton Ulrich, Braunschweig 1983

Ausst. Kat. Braunschweig 1988

Ausst. Kat. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum: Bilder norddeutscher Meister. Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts aus eigenem Besitz, bearb. von Joachim Jacoby, Braunschweig 1988

Ausst. Kat. Braunschweig 1989

Ausst. Kat. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum: Erwerbungen aus zwei Jahrzehnten, Braunschweig 1989

Ausst. Kat. Braunschweig 2000

Ausst. Kat. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum: Weltenharmonie. Die Kammer und die Ordnung des Wissens, Braunschweig 2000 (Maleremails bearb. von I. Müsch)

Ausst. Kat. Brüssel 1998

Ausst. Kat. Brüssel, Koninklijke Musea voor en Geschiedenis: Albrecht & Isabella 1598–1621, Brüssel 1998

Ausst. Kat. Chicago 1970

Ausst. Kat. Chicago, Loyola University of Chicago, The Martin d'Arcy Gallery of Art: Enamels – the XII to the XVI century. Text by Donald F. Rowe, Chicago 1970

Ausst. Kat. Düsseldorf/Darmstadt 1995/96

Ausst. Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum/Darmstadt, Hessisches Landesmuseum: La Galerie des Femmes Fortes. Die Heldin in der französischen und italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts, München 1995

Ausst. Kat. Dresden/Bonn 1995/96

Ausst. Kat. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen/Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland: Im Lichte des Halbmonds. Das Abendland und der türkische Orient, Dresden/Bonn 1995

Ausst. Kat. Hamburg 1993

Ausst. Kat. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe: Pegasus und die Künste, München 1993

Ausst. Kat. Istanbul 2000

Ausst. Kat. Istanbul, Topkapi Palace Museum: The Sultan's Portrait, Istanbul 2000

Ausst. Kat. Kassel 1999/2000

Ausst. Kat. Kassel, Staatliche Museen: Geburt der Zeit. Eine Geschichte der Bilder und Begriffe, Wolftratshausen 1999

Ausst. Kat. Köln 1981

Ausst. Kat. Köln, Kölnisches Stadtmuseum: Email. Kunst – Handwerk – Industrie, Köln 1981

Ausst. Kat. Limoges 2002

Ausst. Kat. Limoges, Musée municipal de l'Évêché: La Rencontre des Héros. Regards croisés sur les émaux peints de la Renaissance appartenant aux collections du Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris et du Musée municipal de l'Évêché de Limoges, Limoges 2002

Ausst. Kat. London 1897

Ausst. Kat. London, Burlington Fine Arts Club: Catalogue of a collection of European enamels from the earliest date to the end of the XVII. Century, London 1897

Ausst. Kat. London 1983

Ausst. Kat. London, Royal Academy of Arts: The Genius of Venice 1500–1600, London 1983

Ausst. Kat. Montreal 1981

Ausst. Kat. Montreal, Museum of Fine Arts: Largillierre and the Eighteenth-Century Portrait, Montreal 1981

Ausst. Kat. Nantes/Toulouse 1997/98

Ausst. Kat. Nantes, Musée des Beaux-Arts/Toulouse, Musée des Augustins: Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV 1660–1715, Paris u.a. 1997

Ausst. Kat. Nemours 1985

Ausst. Kat. Nemours, Château de Nemours: Fontainebleau et l'estampe en France aus XVIe siècle – Iconographie et contradictions, Nemours 1985

Ausst. Kat. Paris 1999/2000

Ausst. Kat. Paris, Louvre: Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon, Paris 1999

Ausst. Kat. Paris 2002

Ausst. Kat. Paris, Galeries nationales du Grand Palais: Un temps d'exubérance. Les arts décoratifs sous Louis XIII. et Anne d'Autriche, Paris 2002

Ausst. Kat. Prag 1995/96

Ausst. Kat. Prag, Prague Castle: Cabinets of Arts and Curiosities. Five Centuries of Arts and Crafts Collecting (bearb. von Dana Stehlikova), Prag 1995

Ausst. Kat. Rom 2002

Ausst. Kat. Rom, Scuderie del Quirinale: Diamanti – arte, storia, scienza, Rom 2002

Ausst. Kat. Stuttgart 2001

Ausst. Kat. Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung: Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner graphischen Reproduzierbarkeit (bearb. von Corinna Höper), Ostfildern 2001

Ausst. Kat. Stuttgart/Braunschweig/Bonn 2000/01

Ausst. Kat. Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart/Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum und Braunschweigisches Landesmuseum/Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland: Troia – Traum und Wirklichkeit, Stuttgart 2001

Baarsen 2000

Baarsen, Reinier: 17de-eeuwse kabinetten, Amsterdam und Zwolle 2000 (Rijksmuseum-dossiers)

Bach 1995

Bach, Gerlinde: Philipp Hainhofer und ein Kabinettschrank des Kunsthistorischen Museums in Wien, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 91, 1995, S. 111–51

Baratte 1988

Baratte, Sophie: Quatre plaques consacrée à des préfigurations de l'Eucharistie, in: Revue de Louvre 2, 1988, S. 97–102

Baratte 1990

Baratte, Sophie, in: Musée du Louvre. Nouvelles acquisitions du département des objets d'art 1985–1989, Paris 1990

Baratte 1993

Baratte, Sophie: Léonard Limosin au Musée du Louvre, Paris 1993

Baratte 1999(1)

Baratte, Sophie: Les douze Apôtres de Léonard Limosin, Paris 1999

Baratte 1999(2)

Baratte, Sophie: Y-a-t-il de faux émaux peints de Limoges au musée du Louvre, in: Berliner Beiträge zur Archäometrie 16, 1999, S. 129–35

Baratte 2000

Baratte, Sophie: Les émaux peints de Limoges, Paris 2000 (Musée du Louvre, Département des objets d'art, catalogue)

Baratte 2001

Baratte, Sophie: La série de plaques du Maître de l'Énéide, in: Études d'histoire de l'art offertes à Jacques Thirion, hg. v. Alain Erlande-Brandenburg/Jean-Michel Leniaud, Paris 2002 (Matériaux pour l'histoire publiés par l'École des Chartes 3), S. 133–148

Baratte 2002

Baratte, Sophie: L'émail de Limoges au temps de Louis XIII., in: Ausst. Kat. Paris 2002, S. 391–401

Barbe 2002(1)

Barbe, Françoise: Hercule et les douze travaux, in: Ausst. Kat. Limoges 2002, S. 35–95

Barbe 2002(2)

Barbe, Françoise: Énée. La Légende à l'origine de Rome, in: Ausst. Kat. Limoges 2002, S. 97–121

Barbe 2002(3)

Barbe, Françoise: Le portrait émaillé au XVI^e siècle, in: Ausst. Kat. Limoges 2002, S. 187–205

Barthel 1859

Barthel, Gustav Adolf: Verzeichniß der Gemälde-Sammlung des Herzoglichen Museums zu Braunschweig, Braunschweig 1859

Bautier 1990

Bautier, Anne-Marie: Le thème des douze Césars dans les émaux peints de Limoges (XVI^e–XVII^e siècles), in: BSAHL 118, 1990, S. 64–105

Beillard 2002

Beillard, Béatrice: Le regard du restaurateur, in: Ausst. Kat. Limoges 2002, S. 18–21

Beissel 1909

Beissel, Stephan: Gefälschte Kunstwerke, Freiburg 1909

Biron 1999

Biron, Isabelle: Study of XVth and XIth century painted enamels through scientific analysis: causes of glass deterioration, in: Berliner Beiträge zur Archäometrie 16, 1999, S. 163–174

Biron 2002

Biron, Isabelle: Le regard du physicien, in: Ausst. Kat. Limoges 2002, S. 22–33

Blanc 2001

Blanc, Monique: Ultima Cena, Scuola di Jean I Pénicaud, in: Ausst. Kat. Milano, Palazzo Reale: I Genio e le Passioni, Leonardo e il Cenacolo, Milano 2001, Nr. 130

Boettger 1954

Boettger, Caesar R.: Entstehung und Werdegang des 200jährigen Staatl. Naturhistorischen Museums zu Braunschweig, Braunschweig 1954

Bonnaffé 1864

Bonnaffé, Edmond: Inventaire des meubles de Catherine de Medicis en 1589, Paris 1874

Boström 1995(1)

Boström, Hans-Olaf: Philipp Hainhofer als Vermittler von Luxusgütern zwischen Augsburg und Wolfenbüttel, in: Augsburg in der Frühen Neuzeit. Beiträge zu einem Forschungsprogramm, hg. von Jochen Brüning und Friedrich Niewöhner, Berlin 1995 (Colloquia Augustana Bd. 1), S. 140–157

Boström 1995(2)

Boström, Hans-Olaf: Ein wiederentdeckter Hainhofer-schrank, in: Konsthistorik Tidskrift LXIV, 1995, S. 129–146

Bourderly 1886

Bourderly, Louis: Exposition retrospective de Limoges en 1886. Émaux peints. Catalogue raisonné, Limoges 1886

Bourderly 1888

Bourderly, Louis: Les émaux peints, Limoges 1888

Bourderly 1890

Bourderly, Louis: Les Jean Limosins, in: BSAHL 36, 1888, S. 99–134

Bourderly/Lachenaud 1897

Bourderly, Louis/Lachenaud, Émile: Léonard Limosin, peintre de portraits, Paris 1897

Brongniart 1844

Brongniart, Alexander: Colouring and Decoration of Ceramic Ware, in: Revue scientifique et industrielle 1844, S. 149–153, 309–316

Bronk/Müller 1999

Bronk, Heike/Jörn Müller: Symposium on „Material investigations of Limoges painted enamels“ – Introduction, in: Berliner Beiträge zur Archäometrie 16, 1999, S. 117–119

Bronk/Müsch 2002

Bronk, Heike/Müsch, Irmgard: Kunstvolles Original oder geniale Fälschung, in: Spektrum der Wissenschaft 3/2002, S. 82–87

Bronk et al. 2001

Bronk H., Röhrs S., Bjeoumikhov A., Langhoff N., Schmalz J., Wedell R., Gorny H.E., Herold A. und Waldschläger U.: ArtTAX®: A new mobile spectrometer for energy dispersive Micro X-Ray Fluorescence Spectrometry on art and archaeological objects, in: Fresenius' Journal of Analytical Chemistry 371, 2001, S. 307–316

Bronk/Röhrs 2002

Bronk, Heike/Stefan Röhrs: Materials in Limoges Painted Enamels, in: Glass on Metal 21(2), April 2002, S. 31–34; 21(3), June 2002, S. 55–56

Bronk/Speel 2001

Bronk, Heike/Erika Speel: Enamel painting: Materials and Recipes in Europe from c. 1500 to c. 1920. Archival and published sources with special focus on Limoges School pictorial work from the Renaissance to the Revival period, and on overglaze painting on enamel from the 17th century onwards, in: Berliner Beiträge zur Archäometrie 18, 2001, S. 43–100

Brückmann 1753

Brückmann, Franz Ernst: Centuriae Tertiae Epistola Itinaria LXXIII. Exhibens Memorabilia Vallis Salinarum, Wolfenbüttel 1753

Burckhard (1710)

Betulius, Janus Gregorius (= Johann Georg Burckhard): Epistola ad amicum qua ea, quae suo anglicano & batavo ... recenset, examinata multiplicis arguuntur falsitatis, Hannover o. J. (1710)

Burger 1930

Burger, Willy: Abendländische Schmelzarbeiten, Berlin 1930 (Bibliothek für Kunst- und Antiquitäten-Sammler XXXIII)

Bursche 1974

Bursche, Stefan: Tafelzier des Barocks, München 1974

Caroselli 1993

Caroselli, Susan L.: The painted enamels of Limoges. A catalogue of the collection of the Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1993

Cassan/Delafoffe 1992

Cassan, Michel/Delafoffe, Marcel: Les horizons marchands de Limoges aus XVIe-XVIIe siècles: premières approches, in: BSAHL 120, 1992, S. 53–68

Cellini 1967

Cellini, Benvenuto: The Treatises on Goldsmithing and Sculpture, [translated by C.R. Ashbee (1888)], Reprint London 1967

Chancel o.J.

Chancel, Béatrice de: Émaux peints – La collection des Musées d'Angers, o.O. o.J.

Crépin-Leblond 1995

Crépin-Leblond, Thierry: Services en émaux peints, in: Ausst. Kat. Écouen, Musée national de la Renaissance: Le dressoir du Prince. Services d'apparat à la Renaissance, Paris 1995, S. 104–118

Crépin-Leblond 1997

Crépin-Leblond, Thierry: Une suite de portraits mythologiques émaillés par Léonard Limosin, in: Revue de l'Art 116, 1997, S. 17–26

Crépin-Leblond 1999

Crépin-Leblond, Thierry: Les émaux peints du Musée Condé à Chantilly, in: Le Musée Condé Chantilly 59, 1999, S. 2–7

Cunynghame 1899

Cunynghame, Henry: On the theory and practice of art-enamelling upon metals, London 1899

Cunynghame 1906

Cunynghame, Henry: European enamels, London 1906

Dalpayrat 1881

Dalpayrat, Louis: Limoges enamels by the processes of the early Limoges enamellers, London 1881

Day 1907

Day, Lewis F.: Enamelling, London 1907

Demartial 1912(1)

Demartial, André: Léonard Limousin, émailleur et graveur, in: *Revue de l'Art chrétien* 62, 1912, S. 18–28

Demartial 1912(2)

André Demartial: Chronique de l'orfèvrerie et de l'émaillerie anciennes de Limoges en 1911, in: *BSAHL* 61, 1912, S. 490–518

Denon 1999

Vivant Denon, Directeur des musées sous le consulat et l'empire. Correspondance (1802–1815), 2 Bde. Paris 1999 (Notes et Documents des musées de France 32)

Descheemaeker 1992

Descheemaeker, Bernard, in: Jan Dirven. A choice from our collection of enamels, Antwerpen 1992

Descheemaeker 1994

Descheemaeker, Bernard: Émaux de Limoges de la Renaissance provenant de la collection de M. Hubert de Givenchy (J. Kugel), Paris 1994

Didier-Petit 1843

Didier-Petit, M. D.: Notices sur le crucifix et sur les émaux et émailleurs de Limoges, Paris 1843

Dobroklonskaja 1969

Dobroklonskaja, O.: Die gemalten Emails von Limoges, XV. & XVI. Jahrhundert. Die Kollektion der Staatlichen Ermitage, Moskau 1969

Eikermann 1992

Eikermann, Renate: „mit Nidderlendischen schmelzwerch“: Das Regenburger Emailkästchen. Emailkunst an den französischen Fürstenhöfen im Spätmittelalter, in: *Ausst. Kat. München, Bayerischen Nationalmuseum: Schatzkammerstücke aus der Herbstzeit des Mittelalters. Das Regenburger Emailkästchen und sein Umkreis*, hg. von Reinhold Baumstark, München 1992, S. 37–58

Emperius 1816

Emperius, Johann Ferdinand Friedrich: Über die Wegführung und die Zurückkunft der Braunschweigischen Kunst- und Bücherschätze, in: *Braunschweigisches Magazin* 1916, Sp. 1–64

Eudel 1909

Eudel, Paul: Die Fälscherkünste (Le Truquage). Autorisierte Bearbeitung von Bruno Bucher, neuherausgegeben und ergänzt von Arthur Roessler, Leipzig 1909 (franz. EA Paris 1884)

Eveno et al. 1990

Eveno M., Fromageot D., Kusko B. und Lahanier C.: Étude de l'altération d'une plaque émaillée attribuée à la production de Limoges, in: 9th Triennial Meeting, ICOM Committee for Conservation, Vol. 1, Dresden 1990, S. 18–23

Falke 1928

Falke, Otto von: Alte Goldschmiedewerke im Zürcher Kunsthau. Einführung und Beschreibung der Sammlung im Landolthaus (Zürcher Kunsthau), Zürich und Leipzig 1928

Falize 1894

Falize, Louis: Claudius Popelin et la Renaissance des émaux peints, in: *GBA*, 1894, S. 130–148

Fay 1971

Fay, Antoinette: Un chandelier de Pierre Reymond, Bern 1971

Ferrand 1721

Ferrand, Jacques-Philippe: L'Art du Feu ou de Peindre en Email, Paris 1721

Fink 1967

Fink, August: Geschichte des Herzog-Anton-Ulrich-Museums in Braunschweig, Braunschweig 1967

Fink 1955(1)

Fink, August: Herzog Anton Ulrich-Museum. Lagebericht 1955 (unveröffentlichtes Typoskript)

Fink 1955(2)

Fink, August: Das Augsburger Kunsthandwerk und der Dreißigjährige Krieg, in: *Augusta 955–1955. Forschungen und Studien zur Kultur- und Wirtschaftsgeschichte Augsburgs*, hg. von H. Rinn, Augsburg 1955, S. 323–332

Florinus 1719

Florinus, Franz Philipp: Oeconomus prudens et legalis continuatus, Nürnberg 1719

Förster 1887

Förster, Richard: Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 8, 1887, S. 29–56

Fuhring/Bimbenet-Privat 2002

Fuhring, Peter/Michèle Bimbenet-Privat: Le style „Cosses de Pois“. L'orfèvrerie et la gravure à Paris sous Louis XIII., in: *GBA* 139, 2002, S. 1–224

Gauthier 1972

Gauthier, Marie-Madeleine: Émaux du moyen Âge occidental, Paris 1972

Gauthier/Marcheix 1962

Gauthier, Marie-Madeleine/Marcheix, Madeleine: Limosiner Email, Prag 1962

Gerkens 1974

Gerkens, Gerhard: Das Fürstliche Lustschloss Salzdahlum und sein Erbauer Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel, Braunschweig 1974 (Quellen und Forschungen zur Braunschweigischen Geschichte Bd. 22)

Germaine-Bonne, Biron und Trocellier 1996

Germaine-Bonne D., Biron I. und Trocellier P.: La dégradation des émaux peints de XVe et XVIe siècles, 11th triennial meeting, ICOM Committee of Conservation Edinburgh Vol. II, 1996, S. 826–832

Gobiet 1984

Gobiet, Ronald (Bearb.): Der Briefwechsel zwischen Philipp Hainhofer und Herzog August d. J. von Braunschweig-Lüneburg, München 1984 (Forschungshefte des Bayerischen Nationalmuseums Bd. 8)

Gordenker 2001

Gordenker, Emilie E. S.: Van Dyck (1599–1641) and the representation of dress in seventeenth-century portraiture, Turnhout 2001 (Pictura Nova – Studies in 16th and 17th Century Flemish Painting and Drawing)

Guibert 1908

Guibert, Louis: Catalogue des artistes limousins, in: BSAHL 58, 1908, S. 119–209

Guillaume 1972

Guillaume, Jean: Cleopatra nova Pandora, in: GBA 80, 1972, S. 185–194

Hedergott 1973

Hedergott, Bodo: Die Emailsammlung des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig, in: Weltkunst 43, 1973, S. 608

Hedergott 1977

Hedergott, Bodo: Französische Emailkunst, in: museum. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1977, S. 86–89

Henkel/Schöne 1967

Henkel, Arthur/Schöne, Albrecht: Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart 1967

von Heusinger 1997

Heusinger, Christian von: Die Handzeichnungssammlung. Geschichte und Bestand, Katalog zu Tafelband I. Mit einem Beitrag von Reinhold Wex, Braunschweig 1997

Hobson 1970

Hobson, Geoffrey D.: Les reliures à la fanfare. Le problème de l'S fermé. Une étude historique et critique de l'art de la reliure en France au XVIe siècle ficée sur le style à la fanfare et l'usage de l'S fermé. Amsterdam 2¹⁹⁷⁰ (EA 1935)

Hollstein [D&F]

Hollstein, F. W. H.: Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450–1700. Bd 1ff. Amsterdam 1949ff.

Hollstein [G]

Hollstein, F. W. H.: German Engravings, Etchings and Woodcuts, ca. 1400–1700. Bd 1ff. Amsterdam 1954ff.

Hoos 1982

Hoos, Hildegard: Europäische Emailkunst von 1150–1900 im Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt/Main 1982 (Kleine Hefte)

Hopke 1989

Hopke P.K.: Two medieval enameled objects studied by X-Ray Fluorescence, in: Archaeological Chemistry 4, 1989, S. 233–247

Ilg 1884

Ilg, Albert: Die Limousiner Grisailen in den kaiserlichen Haus-Sammlungen, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 2, 1884, S. 111–128

Irmscher 1984

Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400–1900), Darmstadt 1984

Joret 1886

Joret, Charles: Jean-Baptiste Tavernier, Paris 1886

Joret 1889

Joret, Charles: Le voyageur Tavernier (1670–1689), in: Revue de géographie annuelle, März-Mai 1889, S. 161–174, 267–275, 328–341

Kjellberg 1979

Kjellberg, Pierre: Emaux et Modèles, in: Connaissance des Arts 329, 1979, S. 54–63

Knöll 1989

Knöll, Max: Emailarbeiten des 16. Jahrhunderts. Zur internationalen Preisentwicklung in den letzten Jahren, in: Kunst & Antiquitäten, I/1989, S. 16–17

Kopplin 1987

Kopplin, Monika: Turcica und Turquerien. Zur Entwicklung des Türkenbildes und Rezeption osmanischer Motive vom 16. bis 18. Jahrhundert, in: Ausst. Kat. Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen / Württembergischer Kunstverein: Exotische Welten – Europäische Phantasien, Stuttgart 1987, S. 150–63

Krempel 1982

Krempel, Ulrich: Gli Smalti, in: Vetri, gioielli, smalti, tabacchiere, Mailand 1982

Krull 1984

Krull, Edith: Kunst von Frauen. Das Berufsbild der Bildenden Künstlerinnen in vier Jahrhunderten, Leipzig 1984

Kühn 1993

Kühn, Hermann: Lead-Tin Yellow, in: Ashok, Roy (Hrsg.) Artist's Pigments Vol. 2, New York / Oxford 1993, S. 83–112

Kunckel 1679

Kunckel, Johann: Ars vitraria experimentalis oder die vollkommene Glasmacherkunst, Frankfurt 1679

Kurzführer 1991

Herzog Anton Ulrich-Museum – Kurzführer, Braunschweig 1991 (Emails bearb. von. Alfred Walz)

Labarte 1885

Labarte, Jules: Handbook of the Arts of the Middle Ages and Renaissance, London 1885

Laborde 1852

Laborde, Léon de: Notice des Émaux exposés dans les Galeries du Musée du Louvre. Paris 1852

Lademann 1993

Lademann, Jödis: Die Große Galerie – Schloß Salzdahlum und der erste eigenständige Bau für eine Kunstsammlung, in: Kunst und Antiquitäten 1/2, 1993, S. 32–36

Lavedan 1913

Lavedan, Pierre: Léonard Limosin et les émailleurs français, Paris 1913

LCI 1968–76

Lexikon der Christlichen Ikonographie, hg. v. Engelbert Kirschbaum u.a. Acht Bde. Rom u.a. 1968–76

Lessmann 1979

Lessmann, Johanna: Italienische Majolika. Katalog der Sammlung, Braunschweig 1979

Lessmann 1983

Lessmann, Johanna: „Kunstsachen und Seltenheiten“, in: Ausst. Kat. Braunschweig 1983, S. 167–171

Lessmann 1986

Lessmann, Johanna: A Connoisseur's Taste for the Decorative Arts, in: Apollo 3/1986, S. 171–182

Lessmann 1987

Lessmann, Johanna: Maleremails, in: Rüdiger Klessmann: Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, München 1987, S. 198–203

Ludolf/Leibniz 1755

Ludolf, Hiob/Leibniz, Gottfried Wilhelm: Commercium Epistolicum, hg. von Augustus Benedictus Michales, Göttingen 1755

Majer 1995

Majer, Hans Georg: Europäische und osmanische Sultanporträts, in: Ausst. Kat. Dresden/Bonn 1995/96, S. 37–42

Marcheix 1977

Marcheix, Madeleine/Robert J. Charleston: The James A. de Rothschild Collection at Waddesdon Manor. Limoges and other painted Enamels, Fribourg 1977

Marcheix 1980

Marcheix, Madeleine: Récentes acquisitions d'émaux peints au musée municipal de Limoges, in: BSAHL 107, 1980, S. 159–72

Marquet de Vasselot 1913(1)

Marquet de Vasselot, Jean-Joseph: Un portrait de Sultan par un émailleur limousin du XVI^e siècle, in: Mélanges offerts à M. Henry Lemonnier, Paris 1913, S. 93–104

Marquet de Vasselot 1913(2)

Marquet de Vasselot, Jean-Joseph: La Conquête de la Toison d'Or et les émailleurs limousins du XVI^e siècle, in: Revue de l'Art ancien et moderne 1913, S. 241–53, 333–45

Marquet de Vasselot 1921

Marquet de Vasselot, Jean-Joseph: Les émaux limousins de la fin du XV^e siècle et la première partie du XVI^e. Étude sur Nardon Pénicaud et ses contemporains, Paris 1921

Martin Ansón 1999

Martin Ansón, M. Luisa; La pervivencia del calendario medieval en el siglo XVI a través de la obra de los principales pintores en esmalte, in: Goya 28, 1999, S. 19–29

Maué 1981

Maué, Hermann: Zur Entwicklung des Emails, in: Ausst. Kat. Coburg, Kunstverein 1981: Email international, Coburg 1981, S. 13–27

Meier 1902

Meier, Paul Jonas: Führer durch die Sammlungen des Herzöglichen Museums zu Braunschweig, Braunschweig 1902

Meier 1907

Meier, Paul Jonas: Führer durch die Sammlungen des Herzöglichen Museums zu Braunschweig, Braunschweig 1907

Meier 1915

Meier, Paul Jonas: Führer durch die Sammlungen des Herzöglichen Museums zu Braunschweig, Braunschweig 1915

Meier 1921

Meier, Paul Jonas: Führer durch die Sammlungen des Herzöglichen Museums zu Braunschweig, Braunschweig 1921

Meisterwerke 1955

Meisterwerke im Herzog-Anton-Ulrich-Museum zu Braunschweig, Braunschweig 1955

Meyer 1895

Meyer, Alfred: L'art de l'émail de Limoges ancien et moderne. Traité pratique et scientifique, Paris 1895

Michaels 1964/65

Michaels, Peter E.: Technical Observation of early painted enamels of Limoges: their materials, structure, techniques and deterioration, in: The Journal of the Walters Art Gallery XXVII–XXVIII, 1964–1965, S. 21–43

Millenet 1927

Millenet, Louis-Élie: Enamelling on metal (translated by H. de Koningh), London 1927

Mirault 1834

Mirault, M.: Rapport concernant la peinture en émail sur lave de volvic émaillée. Fait a la Societé libre des Beaux Arts, o. O. 1834

Molinier 1885

Molinier, Emile: Dictionnaire des Emailleurs, Paris 1885

Moore 1988

Moore, Andrew: The Fountaine collection of maiolica, in: Burlington Magazine CXXX, 1988, S. 435–447

Moretti/Hreglich 1984

Moretti, C. /S. Hreglich: Opacification and colouring of glass by the use of „anime“, in: Glass Technology 25/6, 1984, S. 277–282

Moretti und Toninato 2002

Ricette vetrarie del Rinascimento – Transcrizione da un manoscritto anonimo veneziano. A cura di Cesare Moretti e Tullio Toninato, Venezia 2001

Müller 1864

Müller, J. H.: Das Königliche Welfen-Museum zu Hannover im Jahre 1863, Hannover 1864

Müsch s. Ausst. Kat. Braunschweig 2000

Müsch s. Bronk/Müsch 2002

Naderzad 1972

Naderzad, B.: Louis XIV, la boullaye et l'exotisme persan, in: GBA 79, 1972, S. 29–37

Nagler 1858

Nagler, G. K.: Die Monogrammistinnen und diejenigen bekannten und unbekannten Schulen, welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens, der Initialen des Namens, der Abbréviatur desselben &c. bedient haben. Band I, München 1858

Netzer 1999

Netzer, Susanne: Offene Fragen – Französische Maleremails der Renaissance, in: Berliner Beiträge zur Archäometrie 16, 1999, S. 121–123

Netzer 1999

Netzer, Susanne: Maleremails aus Limoges. Der Bestand des Berliner Kunstgewerbemuseums, Berlin 1999 (Bestandskatalog des Kunstgewerbemuseums XXII)

Notin 1991

Notin, Véronique: Le Maître du retable de Mesnil-sous-Jumièges, in: BSAHL 119, 1991, S. 97–110

Notin 1992

Notin, Véronique: Tresors d'Email. Musée municipal de l'Évêché, Catalogue des acquisitions 1977–1992, Limoges 1992

Notin 1994

Notin, Véronique: La conquête de la toison d'Or. A propos d'une acquisition du musée municipal de l'Évêché, in: BSAHL 122, 1994, S. 125–130

Notin 1997

Notin, Véronique: Travaux des mois dans l'émail de la Renaissance, in: Salon international de la céramique de collection et des arts du feu, Hôtel Dassault Paris, 17.–21.9.1997

Notin 2002(1)

Notin, Véronique: Jason et la conquête de la toison d'or, in: Ausst. Kat. Limoges 2002, S. 73–95

Notin 2002(2)

Notin, Véronique: Le conte d'amour et de Psyché, in: Ausst. Kat. Limoges 2002, S. 123–141

Notin 2002(3)

Notin, Véronique: Les travaux des mois, in: Ausst. Kat. Limoges 2002, S. 157–185

L'Œuvre de Limoges 1998

L'Œuvre de Limoges. Art et histoire au temps des Plantagenêts. Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel les 16 et 17 novembre 1995. Hg. von Danielle Gaborit-Chopin, Élisabeth Taburet-Delahaye, Paris 1998

O'Dell-Franke 1977

O'Dell-Franke, Ilse: Kupferstiche und Radierungen aus der Werkstatt des Virgil Solis, Wiesbaden 1977

Perez y Jorba, Rommeluere und Bahezre 1991

Perez y Jorba, M. Rommeluere und C. Bahezre.: Microstructure d'une plaque d'émail peint de Limoges du XVIe siècle, in: Studies in Conservation 36, 1991, S. 76–84

Perez y Jorba, Rommeluere und Mazerolles 1993

Perez y Jorba, M., Rommeluere, M., Mazerolles L.: Études de la détérioration d'une plaque d'émail peint de Limoges, in: Studies in Conservation 38, 1993, S. 206–212

Pissarskaia et. al. 1974

Pissarskaia, L./N. Platonova/B. Oulianova: Les émaux russes XI^e–XIX^e siècles, Moskau 1974, S. 139–163

Popelin 1866

Popelin, Claudius: L'émail des peintres, Paris 1866

Querfurt (um 1710)

Querfurt, Tobias: Kurtze Beschreibung des Fürstl. Lust-Schlösses Saltzdahlum, Braunschweig o.J. (um 1710)

Ribbentrop 1789/91

Ribbentrop, Philip Christian: Beschreibung der Stadt Braunschweig. Zwei Bände, Braunschweig 1789 und 1791

Richter 2000

Richter, Rainer: Die Festigung der Emailpretiosen im Grünen Gewölbe. Restaurierungsgeschichte, Diskussion Konservierungsmittel, Beispiele, in: Restauro, 6/2000, S. 447–453

Riederer 1968

Riederer Josef: Die Smalte, in: Deutsche Farben-Zeitschrift Heft 9, 1968, S. 386–395

Riegel 1883

Riegel, Hermann: Herzogliches Museum, Führer durch die Sammlungen, Braunschweig 1883

Riegel 1887

Riegel, Hermann: Herzogliches Museum, Führer durch die Sammlungen, Braunschweig 1887

Riegel 1891

Riegel, Hermann: Herzogliches Museum, Führer durch die Sammlungen, Braunschweig 1891

Riegel 1897

Riegel, Hermann: Herzogliches Museum, Führer durch die Sammlungen, Braunschweig 1897

Röhrs s. Bronk/Röhrs

Rosenfeld 1992

Rosenfeld, Myra Nan: La Culture de Largillierre, in: *Revue de l'Art* 1992, S. 44–53

Ross 1934

Ross, Marvin Chauncey: Early restorations of Mediaeval Enamels. Reprinted from *Technical Studies* Voll. II, No. 3, January 1934

Ross 1938

Ross, Marvin Chauncey: Notes on enamels by Pierre Reymond, in: *Journal of the Walters Art Gallery* I, 1938, S. 77–103

Ross 1949

Ross, Marvin Chauncey: A method of detecting false Limoges painted enamels, in: *Journal of the Walters Art Gallery* 12, 1949, S. 41–53

Rouillard 1938

Rouillard, Clarence D.: The Turk in French history, thought and literature 1520–1660, Paris 1938

Savoy 1999(1)

Savoy, Bénédicte: „Une ample moisson de superbes choses“. Les missions en Allemagne et en Autriche 1806–1809, in: *Ausst. Kat. Paris* 1999, S. 170–181

Savoy 1999(2)

Savoy, Bénédicte: „Le naufrage de toute une époque“. Regards allemands sur les restitutions de 1814–1815, in: *Ausst. Kat. Paris* 1999, S. 258–267

Savoy 2001

Savoy, Bénédicte: „Negociium und antichambriren“. Les réclamations allemandes de 1814, in: *Les vies de Dominique-Vivant Denon. Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel du 8 au 11 décembre 1999*, 2 Bde, Paris 2001, S. 461–495

Schramm/Hering 1988

Schramm, Hans-Peter/Bernd Hering: Historische Malmaterialien und ihre Identifizierung, Graz 1988

Schütte 1997

Schütte, Rudolf-Alexander: Die Kostbarkeiten der Renaissance und des Barock. *Pretiosa und allerley Kunstsachen* aus den Kunst- und Raritätenkammern der Herzöge von Braunschweig-Lüneburg aus dem Hause Wolfenbüttel, Braunschweig 1997 (Sammlungskataloge des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig VI)

Slitine 2002

Slitine, Florence: *Samson génie de l'imitation*, Paris 2002

Smith, Carlson und Newman 1987

Smith, J.H., Carlson J.H. und Newman R.M.: An investigation into the deterioration of painted Limoges enamel plaques c. 1470–1530, in: *Studies in Conservation* 32, 1987, S. 102–113

Speel 1998

Speel, Erika: *Dictionnaire of enamelling*, Aldershot 1998

Speel 1999

Speel, Erika: Limoges School Innovations, in: *Berliner Beiträge zur Archäometrie* 16, 1999, S. 145–54

Speel 2001/02

Speel, Erika: Limoges School pictorial art, in: *Glass on Metal* 20(4), August 2001, S. 91–92; 21(1), February 2002, S. 4–6; 21(2), April 2002, S. 27, 30–31; 21(3), June 2002, S. 52–54

Speel s. Bronk/Speel

Srbik 1943

Srbik, Heinrich Titter von: Zur Lebensgeschichte des Forschungsreisenden Jean-Baptiste Tavernier, in: *Historische Zeitschrift* 167, 143, S. 29–40

Srbik 1944

Srbik, Heinrich Ritter von: Wien und Versailles 1692–1697. Zur Geschichte von Straßburg, Elsaß und Lothringen, München 1944

Stukenbrock 2002

Stukenbrock, Christiane: Apelles und Zeuxis, in: *Ausst. Kat. München, Haus der Kunst/ Köln, Wallraf-Richartz-Museum: Wettstreit der Küste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, München, Wolfratshausen 2002, S. 206–231

Tait 1981

Tait, Hugh: *The Waddesdon Bequest. The Legacy of Baron Ferdinand Rothschild to the British Museum*, London 1981

Tait 1994

Hugh Tait: The art of enamelling in France, *Rez. zu Caroselli* 1993 und Baratte 1993, in: *Apollo* CXXXIX, Nr. 383, 1994, S. 64–63

Tait 1999

Tait, Hugh: Limoges Enamels – Some „signatures“ and „dates“: problems for the scientist?, in: *Berliner Beiträge zur Archäometrie* 16, 1999, S. 137–144

Tavernier 1681

Tavernier, Jean-Baptiste: Beschreibung der sechs Reisen, welche Johan Baptista Tavernier, Ritter und Freyherr von Aubonne in Türrkey, Persien und Indien, innerhalb viertzig Jahren durch alle Wege, die man nach diesen Ländern nehmen kann, verrichtet, ..., Genf 1681 (franz. EA 1679)

Theophilus 1963

Theophilus: The Treatise on divers Arts, translated into English by J. G. Hawthorne and C. Smith, New York/London 1963

Thirion 1992

Thirion, Jacques: Les arts libéraux d'Étienne Delaune (1696), in: GBA 119, 1992, S. 1–12

Thornton 2002

Thornton, Dora: Painted enamels of Limoges in the Wernher Collection, in: Apollo CLV, No. 483, 2002, S. 10–16

Uffenbach 1928

Uffenbach, Johann Friedrich Armand von: Tagebuch einer Spazierfahrt durch die Hessische in die Braunschweig-Lüneburgischen Lande (1728), hg. von Max Arnim, Göttingen 1928

Uffenbach 1753

Uffenbach, Zacharias Conrad von: Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen Holland und Engelland, Erster Theil, Frankfurt/Leipzig 1753

Veldman 2001

Veldman, Ilya M.: Crispijn de Passe and his progeny (1564–1670). A century of print production, Rotterdam 2001 (Studies in prints and printmaking Vol. 3)

Verdier 1961

Verdier, Philippe: A Medallion of the "Ara Coeli" and the Netherlandish enamels of the fifteenth Century, in: The Journal of the Walters Art Gallery XXIV, 1961, S. 9–37

Verdier / Focarino 1977

Verdier, Philippe / Focarino, Joseph: Limoges Painted Enamels. Sixteenth and Seventeenth Centuries, in: The Frick Collection. An illustrated catalogue, Vol. III: Enamels, Rugs and Silver, New York 1977, S. 5–243

Verdier 1987

Verdier, Philippe: Les émaux peints de Limoges au Musée des Beaux-Arts (premier article), in: Bulletin des Musées et Monuments Lyonnais 2, 1987, S. 3–13

Verdier 1993

Verdier, Philippe: Limoges Painted Enamels, in: The Collections of the National Gallery of Art Washington, Systematic Catalogue: Western Decorative Arts, Part I, Washington und Cambridge 1993, S. 82–118

Verdier 1995

Verdier, Philippe: Limoges Enamels, in: The Taft Museum. Its history and collections: European decorative arts, New York 1995, S. 327–405

Vetter 2001

Vetter, Andreas: Troia – Traum und Wirklichkeit. Ausstellungsführer, Braunschweig 2001

Vincent 1985

Vincent, Clare: Enamels, in: Ausst. Kat. New York, Metropolitan Museum: Liechtenstein. The princely collections, New York 1985, S. 213–221

Vincent 1989

Vincent, Clare: Enamels, in: Ausst. Kat. Yokohama, Museum of Art: Treasures from The Metropolitan Museum of Art. French Art from the Middle Ages to the Twentieth Century, Yokohama 1989, S. 84–89

Vincent 1994

Vincent, Claire: Recent Acquisitions, a selection, 1993–94, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin LII, 1994, S. 22

Vincent 1994(2)

Vincent, Claire: Unlikely Decorations. Some Limoges enamel ornaments for horse tackle, in: Apollo CXXXIX, Nr. 383, 1994, S. 28–30

Wagner 1974/75

Wagner, Brigitte: Zum Problem der „französischen Groteske“ in Vorlagen des 16. Jahrhunderts. Das Groteskenbuch des J. A. Ducerceau /1550/62), in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz 9/10, 1974/75, S. 123–184

Walz 1990

Walz, Alfred: Emailmalerei. Aus der Sammlung des Herzog Anton Ulrich-Museums, in: Kunst und Antiquitäten 4, 1990, S. 26–31

Walz 1994

Ausst. Kat. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum: „Seltenheiten der Natur als auch der Kunst“. Die Kunst- und Naturalienkammer auf Schloß Salzdahlum, bearb. v. Alfred Walz, Braunschweig 1994

Walz 1999

Walz, Alfred: Die Sammlung Limogesser Email des Herzog Anton Ulrich-Museums in Braunschweig, in: Berliner Beiträge zur Archäometrie 16, 1999, S. 125–129

Weinhold 2000

Weinhold, Ulrike: Emailmalerei an Augsburger Goldschmiedearbeiten von 1650 bis 1750, München/Berlin 2000 (Forschungshefte 16, hg. vom Bayerischen Nationalmuseum)

Weyl 1955

Weyl, W.A.: Coloured glasses (Society of Glass Technology), Sheffield ⁵1992

Wittig 1999

Wittig, Holger: Das Fürstliche Lustschloß Salzdahlum, Wolfenbüttel ²1999 (unveröffentlichtes Typoskript)

Zastrow 1985

Zastrow, Oleg: Smalti, Museo d'arti applicate, Mailand 1985

Zecchin 1987-1990

Zecchin, Luigi: Vetro et vetrai di Murano. Studi sulla storia del vetro, Drei Bde., Venedig 1987-1990

Zerner 1969

Zerner, Henri: École de Fontainebleau. Gravures, Œuvre complet, Paris 1969

Zerner 1996

Zerner, Henri: L'Art de la Renaissance en France. L'invention du Classicisme, Paris 1996

Fotonachweis

Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig,
Michael Lindner

Farbabb. 2–12, 14, 16, 17, 21, 23, 24, 28, 30–51;
Kat. Nr. 1, 3–41, 43–51, 52 (Unterseite), 55, 56, 60–65,
70, 72 (Seitenansicht), 74, 75 (Gesamtansicht, Unter-
seite, Deckelaußenseite), 76, 77 (Seitenansicht, Unter-
seite), 79–81, 84–93 (jeweils Unterseite), 94, 95, 96
(Schale), 98 (Schale, Deckelinnenseite), 104, 109 (Ge-
samtansicht, Schale, Deckel), 111, 112 & 113 (jeweils
Unterseite), 115, 119 (Oberseite), 123, 124 (Schale), 125,
127–131, 133–145, 146 (Oberseite), 147, 148–197, 200

Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig,
Bernd Peter Keiser

Farbabb. 1, 13, 15, 20, 22, 25–27; Kat. Nr. 2, 42, 52
(Oberseite), 53, 54, 57–59, 66–69, 71, 72 (Frontalan-
sicht), 73, 75 (Schale, Deckelinnenseite), 77 (Schale),
78, 82, 83, 84–93 (jeweils Oberseite), 96 (Seitenansicht,
Unterseite), 97, 98 (Deckelaußenseite), 99–103,
105–108, 109 (Unterseite), 110, 114, 116–118, 119
(Unterseite), 120–122, 126, 132, 146 (Unterseite), 198,
199; Figure 1–3, 7; Abb. 4, 5 (Aufsatz Müsch)

Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig,
Joachim Thies

Farbabb. 18, 19, 29, 112 & 113 (jeweils Oberseite),
124 (Seitenansicht)

Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig,
Jutta Streitfellner

Abb. 9–11 (Aufsatz Müsch)

Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig,
Ursula Gerloff

Figure 4

Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig,
Irmgard Müsch

Figure 5, 6, 9; Abb. 8 (Aufsatz Müsch)

Heike Bronk, München

Abb. 1 (Aufsatz Bronk/Röhrs)

Hannover, Kestner-Museum

Abb. 2 (Aufsatz Müsch)

Waddesdon Manor,
The Rothschild Collection – The National Trust,
Mike Fear

Abb. 1 (Aufsatz Müsch)

Paris, Musée du Louvre
Abb. 6 (Aufsatz Müsch)

Konkordanz

| Inv. Nr.
Lim | Kat. Nr. | H 62 | H 32 | Inv. Nr.
Lim | Kat. Nr. | H 62 | H 32 |
|-----------------|----------|------|------|-----------------|----------|-------|-------|
| 3 | 4 | 555 | 370 | 60 | 94 | 475 | 290 |
| 4 | 5 | 556 | 371 | 61 | 83 | 485 | 300 |
| 5 | 6 | 557 | 372 | 62 | 84 | 486 | 301 |
| 6 | 7 | 558 | 373 | 63 | 85 | 487 | 302 |
| 7 | 8 | 559 | 374 | 64 | 86 | 488 | 303 |
| 8 | 9 | 560 | 375 | 65 | 82 | 489 | 304 |
| 9 | 10 | 561 | 376 | 66 | 87 | 490 | 305 |
| 10 | 11 | 574 | 389 | 67 | 88 | 491 | 306 |
| 11 | 16 | 562 | 377 | 68 | 89 | 492 | 307 |
| 12 | 17 | 563 | 378 | 69 | 90 | 493 | 308 |
| 13 | 18 | 564 | 379 | 70 | 91 | 494 | 309 |
| 14 | 19 | 565 | 380 | 71 | 92 | 495 | 310 |
| 15 | 20 | 566 | 381 | 72 | 93 | 496 | 311 |
| 16 | 21 | 567 | 382 | 73 | 79 | 515 | 330 |
| 17 | 22 | 568 | 383 | 74 | 77 | 516 | 331 |
| 18 | 23 | 569 | 384 | 75 | 96 | 517 | 332 |
| 19 | 24 | 570 | 385 | 76 | 74 | 528 | 343 |
| 20 | 25 | 571 | 386 | 77 | 95 | 471 | 286 |
| 21 | 26 | 572 | 387 | 78 | 97 | 480 | 295 |
| 22 | 27 | 573 | 388 | 79 | 119 | (550) | (365) |
| 23 | 12 | 575 | 390 | 80 | 52 | 482 | 297 |
| 24 | 15 | 576 | 391 | 81 | 42 | 513 | 328 |
| 25 | 14 | 577 | 392 | 82 | 122 | 476 | 291 |
| 26 | 13 | 578 | 393 | 83 | 147 | 553 | 348 |
| 27 | 2 | 654 | 469 | 84 | 146 | 542 | 357 |
| 28 | 28 | 579 | 394 | 85 | 125 | 518 | 333 |
| 29 | 29 | 580 | 395 | 86 | 124 | 519 | 334 |
| 30 | 30 | 581 | 396 | 87 | 144 | 534 | 349 |
| 31 | 31 | 582 | 397 | 88 | 145 | 535 | 350 |
| 32 | 32 | 583 | 398 | 89 | 123 | 680 | 495 |
| 33 | 33 | 584 | 399 | 90 | 134 | 678 | 493 |
| 34 | 34 | 585 | 400 | 91 | 127 | 641 | 456 |
| 35 | 35 | 586 | 401 | 92 | 128 | 642 | 457 |
| 36 | 36 | 587 | 402 | 93 | 129 | 643 | 458 |
| 37 | 37 | 588 | 403 | 94 | 130 | 644 | 459 |
| 38 | 121 | 666 | 481 | 95 | 135 | 676 | 491 |
| 39 | 148 | 677 | 492 | 96 | 131 | 649 | 464 |
| 40 | 1 | 686 | 501 | 97 | 132 | 650 | 465 |
| 41 | 143 | 681 | 496 | 98 | 133 | 651 | 466 |
| 42 | 142 | 687 | 502 | 99 | 137 | 652 | 467 |
| 43 | (201) | 689 | 504 | 100 | 140 | 671 | 486 |
| 44 | 3 | 685 | 500 | 101 | 138 | 675 | 490 |
| 45 | 51 | — | 530a | 102 | 139 | 653 | 468 |
| 46 | 60 | 659 | 474 | 103 | 141 | 672 | 487 |
| 47 | 57 | 670 | 475 | 104 | 136 | 691 | 506 |
| 48 | 58 | 671 | 476 | 105 | 126 | 477 | 292 |
| 49 | 59 | 672 | 477 | 106 | 116 | 682 | 497 |
| 50 | (202) | 690 | 505 | 107 | 197 | 663 | 478 |
| 51 | 78 | 523 | 338 | 108 | 198 | 664 | 479 |
| 52 | 109 | 514 | 329 | 109 | 48 | 667 | 482 |
| 53 | 120 | 665 | 480 | 110 | 39 | 638 | 453 |
| 54 | 102 | 520 | 335 | 111 | 40 | 639 | 454 |
| 55 | 101 | 524 | 339 | 112 | 38 | 668 | 483 |
| 56 | 98 | 525 | 340 | 113 | 61 | 546 | 361 |
| 57 | 75 | 526 | 341 | 114 | 62 | 547 | 362 |
| 58 | 100 | — | 527a | 115 | 49 | 669 | 484 |
| 59 | 110 | 484 | 299 | 116 | 50 | 670 | 485 |

| Inv. Nr.
Lim | Kat. Nr. | H 62 | H 32 |
|-----------------|----------|------|------|
| 117 | 81 | — | 531a |
| 118 | 47 | 711 | 526 |
| 119 | 112 | 506 | 321 |
| 120 | 113 | 508 | 323 |
| 121 | 115 | 509 | 324 |
| 122 | 114 | 510 | 325 |
| 124 | 56 | 655 | 470 |
| 125 | 55 | 656 | 471 |
| 126 | 53 | 657 | 472 |
| 127 | 54 | 658 | 473 |
| 128 | 63 | 688 | 503 |
| 129 | 64 | 645 | 460 |
| 130 | 65 | 646 | 461 |
| 131 | 66 | 647 | 462 |
| 132 | 67 | 648 | 463 |
| 133 | 45 | 679 | 494 |
| 134 | 106 | 549 | 364 |
| 135 | 107 | 548 | 363 |
| 136 | 108 | 551 | 366 |
| 137 | 46 | 531 | 346 |
| 138 | 111 | 532 | 347 |
| 139 | 80 | 539 | 354 |
| 140 | 69 | 527 | 342 |
| 141 | 68 | 522 | 337 |
| 142 | 41 | 521 | 336 |
| 143 | 43 | 483 | 298 |
| 144 | 72 | 481 | 296 |
| 145 | 99 | — | 526a |
| 146 | 70 | 536 | 351 |
| 147 | 71 | 537 | 352 |
| 148 | 149 | 589 | 404 |
| 149 | 150 | 590 | 405 |
| 150 | 151 | 591 | 406 |
| 151 | 152 | 592 | 407 |
| 152 | 153 | 593 | 408 |
| 153 | 154 | 594 | 409 |
| 154 | 155 | 595 | 410 |
| 155 | 156 | 596 | 411 |
| 156 | 157 | 597 | 412 |
| 157 | 158 | 598 | 413 |
| 158 | 159 | 599 | 414 |
| 159 | 160 | 600 | 415 |
| 160 | 161 | 601 | 416 |
| 161 | 167 | 602 | 417 |
| 162 | 162 | 603 | 418 |
| 163 | 169 | 604 | 419 |
| 164 | 168 | 605 | 420 |
| 165 | 163 | 606 | 421 |
| 166 | 170 | 607 | 422 |
| 167 | 164 | 608 | 423 |
| 168 | 165 | 609 | 424 |
| 169 | 166 | 610 | 425 |
| 170 | 171 | 611 | 426 |
| 171 | 172 | 612 | 427 |
| 172 | 173 | 613 | 428 |
| 173 | 174 | 614 | 429 |
| 174 | 177 | 615 | 430 |

| Inv. Nr.
Lim | Kat. Nr. | H 62 | H 32 |
|-----------------|----------|------|------|
| 175 | 175 | 616 | 431 |
| 176 | 176 | 617 | 432 |
| 177 | 178 | 618 | 433 |
| 178 | 191 | 619 | 434 |
| 179 | 192 | 620 | 435 |
| 180 | 193 | 621 | 436 |
| 181 | 194 | 622 | 437 |
| 182 | 195 | 623 | 438 |
| 183 | 196 | 624 | 439 |
| 184 | 179 | 626 | 441 |
| 185 | 180 | 627 | 442 |
| 186 | 181 | 628 | 443 |
| 187 | 182 | 629 | 444 |
| 188 | 183 | 630 | 445 |
| 189 | 184 | 631 | 446 |
| 190 | 185 | 632 | 447 |
| 191 | 186 | 633 | 448 |
| 192 | 187 | 634 | 449 |
| 193 | 188 | 635 | 450 |
| 194 | 189 | 635 | 451 |
| 195 | 190 | 637 | 452 |
| 196 | 103 | 552 | 367 |
| 197 | 104 | 553 | 368 |
| 198 | 105 | 554 | 369 |
| 219 | 200 | — | — |
| 221 | 44 | — | — |
| 222 | 73 | — | — |
| 223 | 76 | 538 | 353 |
| 224 | 117 | — | — |
| 225 | 118 | — | — |
| 226 | 199 | — | — |

Register

Personenregister

- Aeneas-Meister (16. Jh.) 44
Ahrens, Anton Konrad Friedrich (1747–1811) 17
Aldegrevier, Heinrich (1502–um 1560) 139, 226
Ambrosius (339–nach 397) 237
André, Alfred (1839–1919) 26
Androuet du Cerceau, Jacques (um 1520–1584) 126,
129, 143, 158, 159, 168, 181, 204, 206, 208, 225, 257
Anton Ulrich, Herzog von Braunschweig-Wolfenbüttel
(1633–1714) 12, 13, 16, 274
Apuleius (um 124–nach 170) 125, 129, 143, 146, 180
Arclais de Montamy, Didier François (1702–1764) 31, 44
August d.J., Herzog von Braunschweig-Wolfenbüttel
(1579–1666) 12, 24
August der Starke, Kurfürst von Sachsen (1670–1733)
12, 13
Augustinus, Hl. (354–430) 238

Barbiere, Domenico del (um 1506–um 1565/75) 195
Barthel, Gustav Adolf (1819–1898) 19, 26
Beham, Barthel (1502–1540) 100, 192
Beham, Hans Sebald (1500–1550) 127
Bellini, Gentile (1429–1507) 95
Bismarck, Otto von (1815–1898) 19
Blasius, Johann Heinrich (1809–1870) 19
Bonasone, Giulio (um 1510–1576) 241
Bourdet, Carl (1851–1928) 20, 23, 25, 97, 99, 122, 124,
135, 136, 144, 146, 148, 150, 152, 155, 166, 168, 172,
177, 178, 180, 197, 201, 207, 220, 223, 226, 231, 237,
239, 249, 250, 258, 265, 293, 296
Bos, Cornelis (um 1506/10–um 1564) 228
Bourderly, Louis (19. Jh.) 21
Boyvin, René (um 1525–um 1625) 182, 213, 227
Brück, A. (19. Jh.) 23
Brückmann, Franz Ernst (1697–1753) 13
Burgkmair, Hans d. Ä. (1473–1531) 109
Burckhard, Johann Georg (18. Jh.) 13, 15

Caraglio, Giovanni Jacopo (um 1498/1500–1565) 137
Cellini, Benvenuto (1500–1571) 46, 255
Court dit Vigier, Jean (tätig 1555/57) 47, 116–118, 121,
179, 195, 207, 220, Kat. Nr. 109
Court, Susanne (tätig um 1600) 24, 134, 147, 164, 172,
200, 239, 248, 253, 254, 256, 258, Kat. Nr. 121
Courteys, Martial (tätig um 1600) 201, Kat. Nr. 106–108
Courteys, Pierre (um 1520–um 1586) 18, 32, 47, 116,
122, 142, 143, 147, 148, 157, 174, 179, 195, 199, 201,
222, 234, 236, 238, Kat. Nr. 75, 78, 98–108
Coxie, Michiel (1499–1592) 125, 147, 257

Davillier, Charles de (1823–1883) 21
Davoust, Émile (19. Jh.) 243
Delaune, Étienne (um 1518/19–um 1583) 116, 117, 164,
183, 199, 200, 206, 228, 230, 265
Denon, Dominique-Vivant (1747–1825) 17, 18
Dürer, Albrecht (1471–1528) 98–101, 109, 166, 240
Dyck, Anthonis van (1599–1641) 14

Eleonora von Österreich (1534–1594) 96, 140
Emperius, Johann Ferdinand Friedrich (1759–1822) 17, 18

Fantuzzi, Antonio (nachweisbar 1537–1550) 213
Ferrand, Jacques-Philippe (1653–1732) 31
Fischer, Th. (19. Jh.) 23
Flemmer, L[...] (um 1700) 13
Fouquet, Jean (15. Jh.) 31
François I., König von Frankreich (1494–1547) 26, 95,
140, 151, 213, 222

Gheyn, Jacques II (1565–1629) 212, 213, 263, 268, 273,
279, 283, 288
Ghisi, Giorgio (1512–1582) 199, 232, 253
Givenchy, Hubert de (geb. 1927) 121, 200, 265
Goltzius, Hendrick (1558–1617) 235, 242, 260
Guibert, Jean (tätig um 1600) 244, 255

Hainhofer, Philipp (1578–1647) 12, 274
Hainzelmann, Johann (1641–1693) 24
Hanneman, Adriaen (um 1601–1671) 25
Harms, Anton Friedrich (1695–1744) 15, 16
Henri II., König von Frankreich (1519–1559) 11, 26, 222,
226, 255, Kat. Nr. 51
Hofer, Johann Gottfried (1719–1796) 17
Homer (8. Jh. v. Chr.) 201

Johann Wilhelm, Kurfürst von der Pfalz (1658–1716) 13
Joseph Wenzel, Prinz von Liechtenstein (1696–1772) 13

Karl I., Herzog von Braunschweig-Wolfenbüttel
(1713–1780) 16, 17
Karl Wilhelm Ferdinand, Herzog von Braunschweig-Wolfen-
büttel (1735–1806) 17
Kunckel, Johann (1630/38–1703) 45, 46

Langeac, Jean de (16. Jh.) 140
Largillière, Nicolas (1656–1746) 13–15, 24
Laudin, Jacques I (1627–1695) 135, 201, 249, 262, 263,
267, Kat. Nr. 146, 147
Laudin, Jacques II (1663–1729) 201, 249, 263, 265, 267,
269
Laudin, Nicolas (tätig 17. Jh.) 243
Laudin, Noel II (1657–1727) 46, 265, 291
Laudin, Valérie (1622–1682) 40
Laudin-Werkstatt 11, 43, 49, 249, 260, 261, 288, Kat. Nr.
148–190
Leibniz, Gottfried Wilhelm (1646–1716) 15
Lely, Peter (1618–1680) 14
Leyden, Lucas van (1494–1533) 98
Limosin, François (1599?–nach 1536) 243, 249, 251,
256, 258
Limosin, Jean I (tätig Anfang 17. Jh.) 134, 147, 200, 236,
241, 245, 249, 254–256, 258, 259, Kat. Nr. 122
Limosin, Jean II (tätig 1. Hälfte 17. Jh.) 33, 49, 241, 248,
262, Kat. Nr. 123–125
Limosin, Joseph (tätig Anfang 17. Jh.) 159, 242, 244,
249, 251, 255

- Limosin, Léonard (um 1505–um 1575) 11, 12, 21, 29, 33, 43, 49, 96, 122, 127, 129, 130, 135, 140, 153, 201, 206, 213, 222, 228, Kat. Nr. 51–62
 Limosin, Léonard II (tätig Anfang 17. Jh.) 243
 Louis XIII., König von Frankreich (1601–1643) 256
 Louis XIV., König von Frankreich (1638–1715) 14, 15
 Louis XVIII., König von Frankreich (1755–1824) 18
 Ludolff, Hiob (1624–1704) 15
 Lukian (120–nach 180) 231

 Marcus Antonius (um 81/82–30 v. Chr.) 216
 Maria, Königin von Schottland (1542–1587) 220, 222
 Marquet de Vasselot, Jean-Joseph (1871–1946) 21
 Medici, Caterina de' (1519–1589) 11, 151, 155
 Medici, Maria de' (1573–1642) 262
 Meier, Paul Jonas (1857–1946) 19, 21
 Meister B. mit dem Würfel (tätig 16. Jh.) 125, 143, 147, 150, 181, 199, 257
 Meister des Altars von Mesnil-sous-Jumièges (tätig 1. H. 16. Jh.) 44, 101, 109, 110
 Meister des Triptychon von Louis XII. (tätig Anfang 16. Jh.) 18, 96, 97, 106
 Meister des Triptychon von Orléans (tätig Anfang 16. Jh.) 95
 Mesmes, Jean-Jacques II de (16. Jh.) 182, 208
 Miette, Jean (tätig 16. Jh.) 21, 130, 155, 164, 268, Kat. Nr. 68–72
 Mignon, Jean (nachweisbar 1537–1540) 135, 142, 174, 201
 Milan, Pierre (nachweisbar 1545–1557) 255
 Monogrammist B.B. (tätig 1. Hälfte des 16. Jh.) 100
 Monogrammist I.C. (tätig 2. Hälfte 16. Jh.) 18, 21, 22, 31, 46, 49, 116, 119, 137, 159, 164, 178, 180, 194, 195, 197, 199, 200, 204, 206, 213, 217, 220, 222, 223, 239–241, 242, 248, 249, 253, 254, 256, 258, 262, Kat. Nr. 110–118, (202)
 Monogrammist I.D.C. (tätig 2. Hälfte 16. Jh.) 46, 200, 213, 217, 220, 223, 236, 241, 248
 Monogrammist I.L. (tätig 1. Hälfte 17. Jh.) 46
 Monogrammist N.B. (tätig Mitte des 16. Jh.) 21, 98
 Monvaerni-Meister (tätig um 1500) 43, 96, 97, 277
 Mouret, Dominique (16. Jh.) 40
 Musi, Agostino dei, gen. Veneziano (1490–1540) 125, 143, 147, 257

 Napoléon, Kaiser von Frankreich (1769–1821) 17
 Nolin, Pierre (17. Jh.) 256
 Nouailher, Jean-Baptiste (aktiv 17. Jh.) 28, 40, 249
 Nouailher, Colin (nachweisbar 1514–1574) 101, 107, 109, 110, 116, 117, 136, 179, 204, 208, Kat. Nr. 28–37
 Nouailher, Pierre II (18. Jh.) 260, 265

 Ostwaldt, A. (19. Jh.) 20
 Ovid (43 v. Chr.–17 n. Chr.) 123, 131, 206, 213, 214, 216, 241, 242, 251–253, 255, 258, 259

 Palissy, Bernard (um 1509–um 1589) 100
 Pasquier, Étienne (1529–1615) 238
 Passe, Crispijn I de (um 1565–1637) 248, 249, 251
 Pénicaud, Jean I (tätig 1. Hälfte 16. Jh.) 42, 94, 96–100, 106
 Pénicaud, Jean I (Schule) Kat. Nr. 2

 Pénicaud, Jean II (tätig 2. Drittel 16. Jh.) 44, 99, 122, 124, 142, 143, 149, 167, 212, 216, Kat. Nr. 38
 Pénicaud, Jean III (16. Jh.) 47, 122, 127, 130, 147, 151, 159, 168, 179, 204, 206, 207, 293, Kat. Nr. 39–41
 Pénicaud, Nardon (tätig um 1500) 94, 96–98
 Pénicaud, Pierre (16. Jh.) 127, 129, 130, 207, 225
 Penni, Luca (vor 1530–1556) 135, 199, 232, 253
 Pfeiffer, Kreisbaumeister (19. Jh.) 20
 Pillehotte, Jean I (1575–1612) 208
 Poitiers, Diane de (1499–1566) 11, 26, 255
 Poncet, Hélié († 1668) 20, 243, 291, Kat. Nr. 197/198
 Pourbus, Frans II (1569–1622) 294
 Praun, Andreas von (1701–1786) 16, 25
 Primaticcio, Francesco (um 1504/05–1570) 151, 195, 199, 213, 254

 Querfurt, Tobias († 1730) 13

 Raffael (1483–1520) 17, 125, 129, 141, 147, 151, 167, 168, 174, 199, 201, 208, 241
 Raimondi, Marcantonio (um 1480–1527/34) 17, 100, 126, 141, 151, 167, 168, 174, 177, 201, 208, 212, 268, 288
 Reymond, Jean (tätig um 1600) 46, 200, 237, 243, 248, 259, Kat. Nr. 120
 Reymond, Martial (tätig um 1600) 18, 109, 199, 200, Kat. Nr. 119
 Reymond, Pierre (um 1513–um 1584) 18, 20, 22, 30, 46, 47, 49, 98, 119–123, 127, 129, 130, 135–137, 147, 151, 157, 164, 201, 203, 204, 209, 210, 213, 222, 226, 228, 244, 248, 268, Kat. Nr. 73–97, 110
 Ribbentrop, Philip Christian (1737–1797) 17
 Riegel, Herman (1834–1900) 20–23, 26
 Rigaud, Hyacinthe (1659–1743) 15
 Robbia, Andrea della (1435–1525) 212
 Robillard, Julien (tätig 19. Jh.) 237, 239
 Rodenberg, Landdrost von (um 1800) 18, 25
 Romanino, Girolamo (um 1484/87–um 1562) 127
 Rosso Fiorentino (1494–1540) 151, 195, 213, 254

 Saladin, Sultan (reg. 1171–1193) 95
 Salamanca, Antonio († 1562) 212
 Salomon, Bernard (um 1506/10–um 1561) 101, 137, 157, 164, 177, 179, 192, 197, 209, 222, 225, 234, 240, 242, 246, 259
 Sanis, Philippe Comte de (nachweisbar im 17. Jh.) 15
 Scherer, Christian (1859–1935) 21
 Schongauer, Martin (1450–1491) 101
 Siebrecht, Carl (19. Jh.) 22
 Solis, Virgil (um 1542–1584) 163, 242, 248
 Sommer, Oskar (1840–1894) 20
 Süleyman, Sultan (reg. 1520–1560) 95
 Sueton (um 70/72–nach 121) 11, 212, 268, 273, 288

 Tacitus (um 55–um 117 v. Chr.) 268
 Tavernier, Jean-Baptiste (1605–1689) 13–15, 17, 22, 269
 Tavernier, Madeleine, geb. Goisse († 1689) 15
 Tempesta, Antonio (1555–1630) 291
 Theophilus Presbyter (um 1070–nach 1125) 35
 Thiry, Léonard (vor 1536–um 1550) 182, 195
 Thomas von Aquin (1225–1274) 238

Uffenbach, Johann Friedrich Armand (1687–1769) 13, 15, 16

Uffenbach, Zacharias Konrad (1683–1734) 13, 16

Valois, Marguerite de (1553–1615) 262

Vasel, August (1848–1910) 26, 294

Vergil (70–19 v. Chr.) 151, 167, 168, 208

Verrio, Antonio (1639–1707) 24

Verrocchio, Andrea del (1435–1488) 212

Vigénère, Blaise de (1523–1596) 41

Vos, Marten de (1532–1603) 240, 248, 251

Ydeux, Martial (16. Jh.) 26, 123, 131, 133, 167, 216, 293

Ikographisches Register

Christliche Ikonographie

- Abel
Kain und Abel 142
- Abigail
siehe David
- Abraham
siehe Isaak
und Melchisedek 240
- Adam und Eva
Vertreibung aus dem Paradies 151
- Ahasver
siehe Esther
- Anna
siehe Maria
Anna und Joachim an der Goldenen Pforte 100
- Belschazzar
Gastmahl des Belschazzar 11, Kat. Nr. 78
- Christus
Schmerzensmann Kat. Nr. 12, 14
Verkündigung 95, 133, 240, Kat. Nr. 4
Geburt 109, Kat. Nr. 6
Anbetung der Könige 240, 255, Kat. Nr. 7
Darbringung im Tempel Kat. Nr. 8
Flucht nach Ägypten 109, Kat. Nr. 9
Taufe Kat. Nr. 10
als Zwölfjähriger im Tempel Kat. Nr. 3
und die Samariterin 96, Kat. Nr. 11
Fußwaschung 109, 117
Letztes Abendmahl 123, 239, Kat. Nr. 16, 121
im Garten Gethsemane 110, Kat. Nr. 17
Gefangennahme 28, 94, Kat. Nr. 2, 18
vor Pilatus 110, Kat. Nr. 19, 73
Geißelung 199, Kat. Nr. 20
Dornenkrönung Kat. Nr. 21
Ecce Homo 117, 240, Kat. Nr. 22
Kreuztragung 110, 123, Kat. Nr. 23
Rast bei der Kreuztragung 109, 117
Kreuzigung 110, 117, 123, 239, Kat. Nr. 24, 99
Kreuzabnahme 109, 117
Beweinung/Pietà 96, Kat. Nr. 25
Grablegung Kat. Nr. 26
Auferstehung Kat. Nr. 27
erscheint Maria Magdalena 109
- David
David und Abigail 240
- Esther
vor Ahasver 242
- Evangelisten, vier 254
- Franziskus, Hl. (1181–1226) 244
- Geist Hl.
Pfingstwunder 240
- Genoveva, Hl. 164
- Georg, Hl. 264
- Gideon
Sieg über die Midianiter Kat. Nr. 78
- Helena, Hl., Kaiserin (um 248–um 328)
Auffindung des Wahren Kreuzes 32, Kat. Nr. 120
- Hieronymus, Hl. (um 342–um 420) Kat. Nr. 148
- Hure von Babylon 217
- Ignatius von Loyola, Hl. (1491–1556) 293, Kat. Nr. 123
- Isaak
Opferung Isaaks 157, 264
und Rebekka 240
- Johannes der Täufer 264
Predigt 124
Taufe Christi Kat. Nr. 10
- Joseph
Traum des Pharao Kat. Nr. 117
Brüder Josephs in Ägypten Kat. Nr. 95
- Kain
siehe Abel
- Katharina, Hl. 12
- Lukas, Hl. 240
- Maria
siehe Christus
Anna Selbstritt 100
thronend 109
betend Kat. Nr. 13, 15, 143
mit Christuskind 264, Kat. Nr. (201)
Beweinung/Pietà 96, Kat. Nr. 25
Verkündigung 95, 133, 240, Kat. Nr. 4
Vermählung 100
Heimsuchung Kat. Nr. 5
Marientod 109
- Maria Magdalena 293
- Martial, Hl. 243
- Moses
Durchzug durch das Rote Meer 124, Kat. Nr. 102, 109, 126
Quellwunder 11, 195, Kat. Nr. 94
Mannalese 11, 142, Kat. Nr. 79, 102, 109
Schlacht der Israeliten und der Amalekiter Kat. Nr. 94
mit den Gesetzestafeln 142, Kat. Nr. 68
Anbetung des Goldenen Kalbes Kat. Nr. 68, 96
Gericht des Moses 31, Kat. Nr. 48, 110
- Pilatus
siehe Christus
wäscht seine Hände in Unschuld. Kat. Nr. 73
- Salomo
Die Königin von Saba vor König Salomo Kat. Nr. 118
Urteil Salomos Kat. Nr. 46
- Samson 123
- Simon, Hl. 267, Kat. Nr. 142
- Susanna
im Bade 142, 217, 264

Antike Mythologie und Geschichte

- Adonis
Geburt des Adonis 164, 228
- Aeneas
und Achates treffen auf Venus Kat. Nr. 74
Gastmahl der Dido und des Aeneas 11, 126, 143, 166,
167, Kat. Nr. 75
- Aktäon
siehe Diana
- Alcyone
bittet Juno um die Rückkehr des Ceyx Kat. Nr. 141
- Alexander der Große (356–323 v. Chr.) 212
- Amor 255
siehe Psyche
vincit omnia 264
- Amphitrite
siehe Neptun
- Andromeda
siehe Perseus
- Apelles (4. Jh. v. Chr.)
Verleumdung des Apelles Kat. Nr. 116
- Apollo
und Daphne 249
und die Musen 236, 255, Kat. Nr. 97, 134
- Atalante Kat. Nr. 139, 140
- Bacchus
Triumphzug des Bacchus 126, 158, Kat. Nr. 71, 75
- Caesaren
Julius Caesar (um 100–44 v. Chr.) 16, 32, 291,
Kat. Nr. 103, 149, 179, 191
Augustus (63 v. Chr.–14 n. Chr.) Kat. Nr. 150, 160, 172,
180, 192
Tiberius (42 v. Chr.–37 n. Chr.) Kat. Nr. 151, 161, 167,
173, 181
Caligula (12–41) Kat. Nr. 152, 174, 177, 182
Claudius (1 v. Chr.–54 n. Chr.) Kat. Nr. 153, 162, 168,
163, 175, 183, 193
Nero (37–68) 16, Kat. Nr. 104, 154, 163, 176,
178, 184
Galba (3 v. Chr.–69 n. Chr.) 212, Kat. Nr. 164, 170, 185
Otho (32–69) 291, Kat. Nr. 155, 154, 186
Vitellius (15–69) Kat. Nr. 156, 166, 187, 194
Vespasian (9–79) Kat. Nr. 157, 171, 188
Titus (39–81) Kat. Nr. 158, 189
Domitian (51–96) 291, Kat. Nr. 159, 190, 195
- Calphurnius 235, Kat. Nr. 119
- Ceres 235
- Clymene
und Phaeton 249, 251
- Daedalus Kat. Nr. 133
- Daphne
siehe Apollo
- Diana 164
liegend 255, Kat. Nr. 195
Triumphzug der Diana 126, Kat. Nr. 69, 70, 98
Diana und Aktäon 129, Kat. Nr. 38, 100, 136
- Dido
siehe Aeneas
- Europa
Raub der Europa 249, Kat. Nr. 122
- Faustina 212
- Galatea
Triumph der Galatea 142
- Helena 153
- Herkules 151
besiegt den nemeischen Löwen 123, 138, Kat. Nr. 40
im Kampf mit der Hydra 157, Kat. Nr. 76
bezwingt den kretischen Stier Kat. Nr. 40
trägt die Himmelskugel Kat. Nr. 76
bezwingt Cerberus 157
und Cacus Kat. Nr. 50
und Antäus Kat. Nr. 40, 76
im Kampf mit Kentauren Kat. Nr. 39
und Nessus 101, Kat. Nr. 76
Tod des Herkules Kat. Nr. 76
- Ikarus Kat. Nr. 133
- Jason
siehe Medea
Jason ergreift das Goldene Vlies Kat. Nr. 82
- Julia, Gattin des Pompeius (um 76–54 v. Chr.) 212
- Juno 147, Kat. Nr. 128
siehe Paris
siehe Psyche
- Jupiter Kat. Nr. 127
siehe Psyche
- Kentauren
siehe Lapithen
- Kephalos und Prokris Kat. Nr. (202)
- Kleopatra (69–30 v. Chr.) 16, Kat. Nr. 105
- Laokoon 213, 232, 238
- Lapithen
Kampf der Lapithen und Kentauren 142
- Marcus Curtius Kat. Nr. 45, 146
- Mars
siehe Venus
- Medea
verjüngt Aeson 232
- Meleager Kat. Nr. 139, 140
- Merkur Kat. Nr. 129
- Minerva 213, 217, Kat. Nr. 130, 137
siehe Paris
- Musen
siehe Apollo und die Musen
- Neptun
Triumph von Neptun und Amphitrite 208, Kat. Nr. 101
- Ops 142
- Orpheus 264, Kat. Nr. 72
- Paris
Urteil des Paris 11, 242, Kat. Nr. 52, 77, 98

Perseus
 Perseus befreit Andromeda Kat. Nr. 132
 Phaeton Kat. Nr. 44
 siehe Clymene
 Pompeius (106–48 v. Chr.) 212
 Psyche
 Apuleius, in einen Esel verwandelt, lauscht der Fabel der Psyche Kat. Nr. 43
 Das Volk verehrt Psyche Kat. Nr. 43
 Die zwei Schwestern der Psyche werden an zwei Könige verheiratet 147
 wird in die Wüste getragen 147
 von Zephir auf Anordnung Amors entführt 140, Kat. Nr. 57
 von Nymphen am Tisch bedient 147, Kat. Nr. 53
 Toilette der Psyche Kat. Nr. 80
 beschenkt ihre Schwestern Kat. Nr. 58
 Venus erfährt von der Verletzung Amors Kat. Nr. 54, 80 und Cerberus Kat. Nr. 55, 80
 von Juno zurückgewiesen Kat. Nr. 138
 Amor bittet Jupiter um Gnade für Psyche 143, Kat. Nr. 41, 59
 Götterfest 147, Kat. Nr. 56
 Pygmalion 24

 Tarquinius Kat. Nr. 49
 und Lukretia 12, 24

Venus
 siehe Paris
 siehe Psyche
 liegend Kat. Nr. 95
 und Mars 12
 von Vulkan überrascht Kat. Nr. 131
 Vulkan
 siehe Venus

Bildnisse

siehe Antike Mythologie und Geschichte

Guise, Charles de (1571–1640) 153
 Henri II., König von Frankreich (1519–1559) Kat. Nr. 51
 Ignatius von Loyola (1491–1556)
 Isabella Clara Eugenia, Infantin von Spanien, Regentin der spanischen Niederlande (1566–1633) 295, Kat. Nr. 200
 Montmorency, Anne de (1493–1567) 141, 153, 213

Personifikationen und Allegorien

Allegorie der Ehe und Liebe Kat. Nr. 60
 Gerechtigkeit / Justitia 18, Kat. Nr. 106
 Glaube / Fides 18, Kat. Nr. 107
 Grammatik / Grammatica 217
 Frühling / Ver 217
 Hoffnung / Spes 123, 217

Klugheit / Prudentia 147, 212
 Liebe / Caritas 18, Kat. Nr. 108
 Schicksal / Fortuna 138
 Sommer / Aestas 217
 Triumphzug des Pythagoras Kat. Nr. 72

Triumphzug des Frühlings Kat. Nr. 126
 Wasser 267
 Weisheit / Sapientia 18, 217, Kat. Nr. 200

Wappen

Kat. Nr. 101, 120, 147

Weiteres

Bärenkampf Kat. Nr. 111
 Bauern, zechende 291, 293
 Eberjagd 242
 Hirte 264
 Monatsdarstellungen 30, 147, 151, 157, 217, Kat. Nr. 28–37, 42, 83–93, 112–115
 Nymphe von Fontainebleau Kat. Nr. 135
 Rangelnde Knaben Kat. Nr. 61/62
 Reiterkampf/-schlacht Kat. Nr. 99, 147, 197/198
 Sultan 28, 29, Kat. Nr. 1

Verzeichnis der Sammlungen

- Amsterdam, Rijksmuseum 24
Angers, Musées d' Angers 111, 201, 264, 265, 269
- Baltimore, Walters Art Gallery 95, 96, 98, 106, 117, 123, 126, 127, 130, 142, 151, 159, 166, 171, 179, 183, 189, 201, 206, 222, 225, 240, 243, 244, 265, 268, 293
Berlin, Kunstgewerbemuseum 24, 26, 41, 44, 49, 96–99, 101, 110, 117, 119, 136, 140, 157, 170, 171, 179, 192, 199, 207, 210, 222, 226, 228, 232, 235, 236, 238, 240, 244, 277, 293
Blackheath, Ranger's House 136, 174, 258
Blois, Musée de Blois 101
Brüssel, Musées royaux d'Art et d'Histoire 119
Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique 294
- Cambridge, Fitzwilliam Museum 117, 228, 229, 249, 264
Chantilly, Musée Condé 228, 229
Chartres, Musée des Beaux-Arts 140
Chicago, Loyola University, Martin d'Arcy Gallery of Art 217
Cincinnati, Taft Museum 100, 118, 121, 126, 134, 151, 157, 159, 167, 177, 179, 181, 192, 200, 206, 226, 235, 236, 240, 242, 249, 251, 265
Clermont-Ferrand, Musée Riquet 110, 291
Cleveland, Cleveland Museum of Art 159
Compiègne, Musée Vivenel 151, 164, 274
- Dijon, Musée des Beaux-Arts 106, 123, 124, 127, 133, 147
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Grünes Gewölbe 41, 47, 49, 137, 168, 174, 177–179, 192, 207, 210, 217, 219, 222, 225, 244, 245, 248, 265
Düsseldorf, museum kunst palast 273
- Écouen, Musée national de la Renaissance 26, 95, 96, 101, 103, 106, 109, 117, 129, 138, 140, 142, 167, 174, 183, 190, 212, 213, 236, 248, 269, 274, 291, 293
- Frankfurt/Main, Museum für Angewandte Kunst 117, 228, 229, 255
- Glasgow, Burrell Collection 237
- Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe 192, 245, 260, 267
Hamburg, Privatsammlung 41, 204, 260, 291
Hannover, Kestner-Museum 13, 24, 274
- Köln, Museum für Angewandte Kunst 170
Kopenhagen, De Anske Kongers Kronologiske Samling 201
Kronberg, Schloß Friedrichshof (Hessische Hausstiftung) 264
- Limoges, Musée municipal de l'Évêché de Limoges 98, 101, 107, 109, 110, 115, 117, 126, 127, 129, 130, 136, 142, 143, 151, 168, 177, 180, 183, 192, 195, 199, 208, 213, 229, 238, 241–243, 248, 260, 264
- London, Victoria & Albert Museum 26, 41, 44, 49, 96, 98, 99, 106, 109, 127, 142, 147, 153, 157, 164, 181, 201, 204, 213, 214, 217, 222, 228, 232, 245, 249, 251
London, British Museum 25, 26, 95, 96, 98, 100, 109, 110, 123, 124, 126, 127, 130, 143, 155, 166–168, 170, 192, 200, 207, 210, 217, 219, 222, 225, 234, 239, 253, 255, 258
London, Wallace Collection 94, 96, 129, 142, 199, 216
Los Angeles, J. Paul Getty Museum 41, 151, 157
Los Angeles, Los Angeles County Museum 120, 121, 148, 179, 206, 217, 225, 229, 241, 268
Lyon, Musée des Arts décoratifs 106, 109, 164, 241, 245
Lyon, Musée des Beaux-Arts 133, 137, 159, 183, 184, 195, 225, 239, 242, 245, 248, 269
- Mailand, Museo d'arti applicate 112, 113, 264, 274
Madrid, Museo archeologico 106
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza 208
Milwaukee, Milwaukee Art Museum 225
Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts 208
Mönchengladbach, Städtisches Museum Schloss Rheydt 264
München, Schatzkammer der Residenz 130, 194
- Neapel, Museo Duca di Martina 106, 114, 264
New York, Frick Collection 126, 130, 151, 172, 179, 194, 195, 199, 200, 226, 235, 236, 239, 244, 248
New York, Metropolitan Museum of Art 96, 98, 115, 123, 140, 174, 178, 179, 180, 212, 234
New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection 24, 217, 236, 237, 239, 256, 258, 259
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum 179, 264
Nürnberg, Tucher-Schloss 98, 177, 195, 207
- Orléans, Musée historique 96
Ottawa, National Gallery of Canada 123
Oxford, Ashmolean Museum 123, 183, 184, 189, 191, 206, 208, 228, 229, 240, 244, 269
- Paris, Bibliothèque nationale de France 220, 222
Paris, Musée des Arts décoratifs 96, 98, 228, 229, 239
Paris, Musée du Louvre 95, 96, 98, 100, 101, 106, 109, 117, 119, 121–124, 127, 129, 130, 131, 133–138, 140, 141, 147, 148, 150, 153, 157, 164, 166–168, 170, 171, 174, 177, 179, 180–187, 189, 192, 195, 197, 199, 200, 203, 204, 206–209, 212, 213, 216, 217, 222, 226, 228, 229, 233–237, 239–242, 244, 245, 249, 255, 256, 261, 264, 265, 269
Paris, Musée national du Moyen Âge – Thermes de Cluny 98
Paris, Petit Palais 167, 195
Pittsburg, Carnegie Museum 213, 217
Prag, Uměleckoprůmyslové muzeum 183, 184
- St. Petersburg, Ermitage 106, 117, 134, 136, 142, 147, 148, 192, 199, 200, 217, 242, 245
Saumur, Musée du château 291
- Toulouse, Musée Paul Dupuy 129, 142, 200
Turin, Museo Civico 264

Vaduz, Lichtensteinische Staatliche Kunstsammlung 201,
238
Verviers, Privatsammlung 288

Waddesdon Manor, The Rothschild Collection 12, 24, 26,
129, 147, 151, 164, 233, 234, 240, 241, 254, 256, 258,
259
Warschau, Muzeum Palac w Wilanowie 212, 226, 264
Washington, National Gallery of Art 127, 143, 164, 217
Wien, Kunsthistorisches Museum 24, 95, 168, 174, 175,
180, 203, 212, 251, 252
Wien, Museum für Angewandte Kunst 123

Zagreb, Mimara Museum 274

Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig
Kunstmuseum des Landes Niedersachsen
Museumstraße 1 · 38100 Braunschweig

Tel: (0531) 1225-0 · Fax: (0531) 12252408
Internet: www.museum-braunschweig.de
e-mail: info@museum-braunschweig.de